نشأة المسرح المغربي واسهامات الطيب الصديقي



خراف محمد

استطاع بعض الباحثين في ميدان المسرح المغربي ان يعطونا نظريات عن نشأة المسرح المغربي ، ويتجلى ذلك في ثلاث نظريات هي :

١ — ان المسرح المغربي عرف منذ القديم .

٢ — المسرح المغربي لم يبدأ الا بعد مجيء الفرقة الشرقية التي زارت المغرب في بداية القرن الحالي .

٣ — ان المسرح المغربي لا يعتبر مسرحا مغربيا محليا الا في سنة ١٩٥٨ ، بعد زيارة الفرق الفرنسية .

أما النظرية الاولى فنستخلصها من كتاب أبحاث في المسرح المغربي « للدكتور حسن المنيبعي . حيث يبدأ تعريفه للمسرح بأنه يخضع لقوانين منهجية ، وحضور الجمهور داخل القاعة ، ووجود نص كامل ، فالمسرح اذا يتألف من هذه العناصر كلها ليكون عويلما صغيرا يعرض على العالم الكبير مشاكله واوضاعه الاجتماعية ويحللها أو يترك المجال للجمهور للدرس في صوره الصغيرة والتنقيب . وهذا النوع من المسرح «لم يعرف سابقا في المغرب» كما يقول المنيعي نفسه . فهو فن مستورد بالنسبة للعالم العربي والمغرب .

ومع ذلك يقول د . المنيعي : (فبامكاننا ان نشير الى وجود عدد من الاشكال المسرحية التي كانت تمتاز على الخصوص بحيوية دافقة ، وتحمل المسرة الى قلوب الذين كانوا يشاهدون العروض في مناسبات خاصة ، من هذه الاشكال مسرح «الحلقة» و «البساط» و « سلطان الطلبة » و « سيد الكتفي »(٢) .

هذه الاشكال العديدة التي كان يتوفر عليها المغرب كانت تتداول في ساحات المدن الكبرى وفي الاسواق البدوية حيث كانت هذه هي ساحات اللفناء بين الجمهور والمداحين والمغنين ورواة القصص التاريخية لابطال مشهورين أو لسيرة الخلفاء والانبياء .

كل هذه كانت تتجلى في مواسم خاصة ، كالاعياد الدينية والاعراس . ولكي نتفهم هذه الاشكال لابد ان نشير اليها حسب الترتيب الزمني الذي ظهرت فيه .

١ ـ **الحلقة** : هي عبارة عن تجمع الناس على شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون بالغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للجمهور المتفرج.

وقد تمتاز بالاماءة والالعاب البهلوانية او بتشخيص بعض الادوار الهزلية بين لحظة قصيرة واخرى . معتمدين فيها على الفرجة . « لا يمكن ان تكون شيئا اخر غير الربوتوار التقليدي الذي يقوم على الحكايات والاساطير العجيبة التي تجلب المارة » .

الا أن هذه الطريقة كانت ارتجالية ، فسرعان ما تؤدي الى ارتجال كذلك في الحوار وعدم تمكن الممثل منذ ادراج الحوار بتسلسل تقني منطقي حيث يتسرع الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك .

هذه الحلقة « المسرح الدائري التقليدي » الذي لازال حتى اليوم يعمل افراده على جمع الاكتشابات لاحياء الفرجة مرة كل يوم أو كل موسم .

٢ ـ **البساط** : كلمة البساط تعني في اللغة العربية ـ الارض الواسعة ـ ومنها بسط أي جرأ . ومنها انبسط لسانه أمي مزح . وعلى كل فالكلمة تعطي معنى اخر ، وهو المقصود : الجراة وترك الاحتشام والمزاح والفكاهة . ولعل المعنى الاول يشير الى القسمة التي تسير فيها العروض « على انه مهما كانت دلالة الكلمة ، فان هذا اللون المسرحي قد عرف لدى المغاربة منذ زمن بعيد كما ان أول حفل كان في المغرب قد قدمأمام حضرة السلطان «محمد بن عبدالله» ١٧٥٧ ـ ١٧٩٠ »[٣] .

على أن البساط قد تطور من المشاهد القصيرة بفضل تشجيع السلاطنة الى فرق لتسليتهم أيام الاعياد والمواسم . حيث تقدم فيها عروض يسرح فيها احيانا او يلمع فيها مرة اخرى بعض الانتقادية او الاجتماعية .

اما مهد البساط ، فهناك اختلاف فيه بين فاس ومراكش ـ فالاستاذ عبدالله شقرون يقول : «والمعروف عن أصل البساط من مدينة مراكش ، كما ان مدينة فاس قد احتضنته ـ وهما معا عاصمتان من عواصم الملك بالمغرب ، وكان مزاولوه من زمرة الصناع وارباب الحرف التقليدية » .

بينما الدكتور حسن المنيعي يرجع ان اصل البساط من مدينة فاس بدليل حكاية تشتكي فيها احدى القبائل قائدها مزور النقود الذهبية الموجودة في اكياس حيث يقول : « هذه الحكاية تشير الى ان « فاس » كانت المكان الاول الذي نشأ فيه البساط ، على اننا غير متيقنين من هذا الخبر ، ذلك ان هذا الفن كان يتقنه اهل مراكش[٤] .

وليس من المستبعد ان تكون مراكش هي أصل البساط وانتقل فيما بعد الى فاس وذلك لوجود ساحة « الفناء » التي كانت منتدى الزوار لرؤية الحفلات الجماعية والتي كانت ولا زالت حتى الان تقوم على الموسيقى واللعب ، وتقديم العروض والرقص على انغام الدف او التعريجات امام الجمهور المتفرج ، بالاضافة الى المرح والمزاح اللذين يمتاز بهما أهل مراكش . ففي مراكش لازال الاحتفاظ بالاصالة والجذور الضاربة في تاريخ الفلكلور بما فيه الطوائف الدينية والرقصات الجبلية « البربرية » .

الا ان الاستاذ حسن السائح يرجع أصل البساط في المغرب الى عهد عريق في القدم « اذ انه من آثار المسرح الروماني الذي كان متأثرا بالمسرح اليوناني ، اذ من المعلوم ان المسرح الروماني عم كل المدن المغربية كشالة ووليلي وغيرهما كما جاء وصف ذلك في كتاب المسالك والممالكللبكري الذييحتفظ بوصفه وبتسميته اللاتينية « تياترو »[٥] .

الا ان هذا الرأي الاخير فيستبعد أن يكون من اصل يوناني ، حقيقة ان الرومان دخلت المغرب كغيره من الدول لكن الا يترك الرومان فيها مثلما تركوا في المغرب « البساط » ؟ ان كان كذلك فأين البساط في الدول الاخرى ؟ الم تدخل الى الجزائر وتونس على الاقل ؟ فأين آثار الرومان التي تشبه على الاقلالبساط في كل منها ؟ .

على كل فالبساط كان يعتمد على شخصية في تمثيله تعرف « بالبوهو » كبطل للرواية ، وكبير المجموعة وهو يرتدي جلد كبش العيد في يوم عيد الاضحى في بعض المدن المغربية مصحوبا بأهل الطرب حيث ينقرون على التعريجات والدفوف . وتسير الجماعة الى مسرح عبر الازقة الى ساحة عمومية معتمدين على التمثيل والفكاهة والمرح .

٣ ـ **سيد الكتفي** : هو وليد مسرح البساط وحديث العهد به ،وترجعنسبته الى الطوائفالصوفية، من « حمادشة وهداوة » و « عساوة » و « درقاوة » وسواها . حتى لكأنها بالمصادفة صورة لما عرفته فرنسا ابتداء من القرن الثاني عشر الى القرن الرابع عشر حيث ظهرت (طوائف) للتمثيل الديني أشهرها . « طائفة محنة المسيح » . التي تولدت عنها طائفة المسرح العامي الهزلي وتلك فلسفة تاريخية عن المسرح[٦] .

وطائفة سيد الكتفي تتكون من اثنى عشر فردا يترأسهم « مقدم » ويختار المقدم خليفة لمساعدته على التنظيم . وكانوا يحتمون في بيت احدهم أو في بيت أحد الاعيان ، فيدخلون واحدا واحدا ويبدي الخطو.

وكل داخل يتقدم للسلام على المقدم وذلك بأن «يقدم» المقدم بضربة كف على رأسه ويقبل يد الرئيس وعند الجمع يوصيهم بالجد والبعد عن الضحك والرزانة وبالاسترخاء وتقمص الدور وينذرهم بالعقاب الذي ينتظر منه الضحك أو سوء التمثيل .

هذه هي أهم الاشكال التي كانت متداولة في المغرب . وقد اهتم بها كل باحث للمسرح المغربي حتى أصبحت الان مبتذلة في المجلات والكتب المغربية لانها هي باكورة المسرح المغربي كما يعتقدون .

واخيرا فان اشكال المسرح التقليدي التي اشرنا اليها تكون ريبور توارا شعبيا وبالرغم من ان عناصرها لاتخضع لتقطيع في الفصول او المشاهد ولا تحترم القواعد المسرحية المتداولة فانها تنطوي على ارهاصات دراسية بل تقدم لنا فرجة لعيشها في واقع حياتنا وفي شتى لقطاتها الملحمية « الحلقة » وظواهرهاالمعبرة عن الاتجاهات الحديثة لمسرح البساط وسلطان الطلبة (٧) .

النظرية الثانية :

الذي يبني كل ارائه بعد ان يدرس المسرح المغربي في مراحله الدينية الى ان ينتقل الى المسرح كظاهرة كونية اجتماعية بمدلوله الجاري : بأن المسرح لايتجاوز عهده في المغرب والبلدان العربية بصفة فعالة ذات قوانين مسرحية الا قرنا وبضع سنوات بخلاف ان الغرب قد عرفه منذ خمسة وعشرين قرنا وقد برز المسرح بصفة رسمية وبعد ان قطع أشواطا في التقدم باوربا وبعد ان بلغ اوجه الادبي والفني والفكري .

ويحدد الاستاذ عبدالله شقرون بداية المسرح المغربي بزيارة مارون النقاش سنة ١٩٤٨ ، لاوروبا ويدخل دور المسرح ويطالع المسرحيات ثم يعود الى وطنه لبنان حيث يؤلف مسرحية « البخيل » بعد قراءته لمسرحية موليير . لذلك اعتبر هو المؤسس الحقيقي للمسرح العربي ، ولذلك فان المسرحية (يقصد البخيل) العربية الاولى وان لم تكن ترجمة أو اقتباسا أو تحويلا حرا لاثر اجنبي الا انها نبع من اثر اجنبي (٨) .

فالمسرح استنبط قوانينه وقواعده اعتمادا على الاوروبيين وبدأ يغرس جذوره ـ في الشرق ـ في لبنان ـ سوريا ـ مصر ـ فازدهر هناك بفضل المثلين والمؤلفين الذين بداوا يسهرون على اقتباس وترجمة المسرحيات الاوروبية ، هذا وقد تكونت فرقة مسرحية تعنى بالكوميدية قبل ان تهتم بالتراجيديا الى ان يظهر في عالم المسرح العربي (سليمان القرداحي) الذي كان ممثلا وصاحب فرقة (سليمان القرداحي) والذي لم يقصر جهوده على الشرق العربي حيث رحل الى تونس ـ توفيا سنة ١٩٥٩ ـ بتقنياته الاستعراضية التي لقنها لتلاميذه التونسيين ومن بعده يحرص على تطبيقها (زكي طليمات) عندما اسس فرقته بتونس .

وتأتي سنة ١٩٢٣ فتسجل اول حدث عظيم بالمغرب ، وهو وصول الفرق المصرية التى وجدت ترحابا حارا ، وأقامت شهورا متجولة في مدن المغرب شمالا وجنوبا بمسرحياتها : (صلاح الدين الايوبي) من تأليف ولتر سكوت ، و (روميو وجوليت) لشكسبير وترجمها نجيب حداد ـ وتجدر الاشارة هنا بأن الفرق المصرية التي زارت المغرب اجتذبت الجماهير المغربية وجعلت له مسرحا يعتمد على تقنيات المصريين بعد الترجمة والاقتباس مما شجع على بزوغ فرقة صغيرة مكونة تسمى (بفرقة معهد مولاي ادريس) وجماعة القرويين تسمى (الجوق الفاسي) وهي من فتيان اكبرهم لا يتجاوز السن الخامسة والعشرين . في فاس بداوا بمحاكاتهم . وكان أول المنتجين الناشطين في هذا الميدان « المهدي المنيعي » الذي كان يتوفر على ثقافة فرنسية وعربية في نفس الوقت مما جعله يترجم مسرحيات كمسرحية (ترتوف) و (البخيل) و (طبيب على الرغم منه) وكلها مترجمة عن موليير . ثم يؤلف مسرحية (العباسة اخت الرشيد) . وكلها قدمتها فرقة (الجوق الفاسي) باشراف وتسيير محمد القري الذي انتج بدوره مسرحيات اخرى من تأليفه اذ يضع سنة ١٩٢٤ مسرحية (اليتيم المهمل) (العلم ونتائجه) وتمثلها نفس الفرقة الفاسية التي سميت فيما بعد بـ (فرقة الاتحاد المسرحي ...)

وبعد ان استرسلت جهود الشبان المغاربة في كل من فاس وسلا والرباط والدار البيضاء تقبل سنة ١٩٣٢ بزيارة فرقة (فاطمة رشدي) وزوجها عزيز عيد . فأستقبلت احسن استقبال من طرف الجمهور المغربي واقاموا لها احتفالات حسنية مملوءة بالود والترحيب ، وقد ابتدات فرجتها بمسرحيات مبدعة هي : (العباسة) و (مصرع كليوباترا) ،(مجنون ليلى حيث قامت فاطمة رشدي بدور قيس المجنون ، والسيدة زينب صدقي بدور ليلى . كما مثلت مسرحية هزلية باللسان الدارج المصري هي : (ليلة من الف ليلة)(٩) .

هذا ونجد ان هذه الفرقة كان الدور الكبير في تشجيع المغاربة على تكوين فرق ستجاهد جهادا اكبر حتى تخرج بورقة يانصيب رابحة . وتسجل نهضة لحركة المسرح المغربي كانطلاقة ناجحة .

لكن الذي يعنينا هو ان المسرح المغربي هو أثر شرقي محض حيث يقول الاستاذ عبدالله شقرون : « على انني لست مؤرخا أو مدققا لهذه الشؤون . وانما ابحث عن الامثلة تدليلا وتدعيما لهذه الملاحظات العابرة ، ومن جملة تلك الامثلة ان عهد « مسرح رمسيس » في مصر كان مسبوقا بعهد اصبح من حيث اختيار المسرحيات وتوجيه المسرح ، واعني به عهد « الشيخ سلامة حجازي » وهو العهد الذي عرفنا فيه المسرح بالمغرب الكبير لاول مرة ، والى الان يذكره القدماء بمزيد الفخر والتقدير .

النظرية الثالثة :

اما الذين يتزعمون النظرية الثالثة يرجعون ميلاد المسرح المغربي الى سنة ١٩١٢ ، خاصة حين شيد مسرح « سرفانطس » بطنجة الذي اتاح لسكانها مشاهدة الفرق الاسبانية والفرنسية والقاهرية . وهؤلاء هم الشبان المغاربة المتشبعون بالثقافة الفرنسية « هواة المسرح الفرنسي » الذين يعتقدون جميعا بأن الفرق الاجنبية الزائرة هي السبب الرئيسي في تحويل المسرح المغربي التقليدي الى مسرح يعتمد على التقنيات والقوانين .

فالمسرح في المغرب ، بشكله المغربي على الاقل لايمكن ان يعتبر مسرحا مغربيا محليا الا عندما يحدد بانتاج مغربي . أي انتاج مسرحي يعتمد على القيم الدائمة لمعطياته الطبيعية . هذا يجب أن يعرف عند المنتجين الشباب بعد معرفتهم لتقنيات الانتاج المسرحي، ماهية الدراما ، والخشبة ، واللوحة ، والموقف ، والمظاهر المادية والمعنوية للممثل .

وسواء أكانت هذه النظرية أو تلك تحدد حسب مفهومها نشأة المسرح المغربي قديما أو حديثا فان كلا منها تتمم الاخرى ، لان فن المسرح فن كباقي الفنون الاخرى ، وخاصة الرواية والقصة والاقصوصة والشعر المعاصر . فالمسرح تطور تدريجيا عبر الزمن ، ولم يهتم به كفن خاص ، وقد يحاول بعض المنقبين في التراث العربي عن فن من هذه الفنون كلها فلابد أن يجد له في تراثنا العربي جذورا لم تسنح لها الفرصة للنمو الا في بداية القرن (١٠) .

فالفن المسرحي المغربي تطور نتيجة تلك الارهاصات التي تتبع من زمن لاخر حتى اصبح في شكل الذي نعرفه الان . وما المسرح المغربي الا تراث واقتباسات وتنسيق واخيرا تأليف . فيكون اخيرا مجتمعا صغيرا يؤثر في المجتمع الكبير بما يعرضه فوق خشباته ، سواء أكان دراما وتراجيديا .

وقد شجع تطوره تعدد الفرق التي انبثقت بعد الحرب العالمية الثانية ، وسهرت على صنع أوضاع مسرحنا الذي لقي اهتماما كبيرا من لدن الجمهور، ومن المتحمسين به خاصة بفاس على يد جماعة من تلامذة ثانوية المولى ادريس ، وجامعة القرويين حيث كانت أول قاعدة انطلقت منها التجربة المسرحية الاولى المغربية.

الطيب الصديقي :

ولد الطيب بن محمد بن سعيد الصديقي سنة ١٩٣٧ بالصويرة ، من اب عالم وفقيه ومفتي صاحب كتاب : « ايقاظ السريرة في تاريخ الصويرة . » رحل الى الدارالبيضاء والتحق باحدى مدارسها الثانوية الاسلامية، وبقي فيها الى ان بلغ السادسة عشرة من عمره حيث اغراه المسؤولون في الثانوية ـ الفرنسيون انذاك ـ بمنحة للذهاب الى فرنسا ليقضي سنوات ثلاث للتدريب في التكوين المهني ليتخرج فيها بمهمة العمل في اللاسلكي بالبريد . لكن بعد استشارة والده في هذا الشأن نصحه ان يتوقف عن الدراسة على الاقل سنة ليرتاح ويثقف نفسه .

وتأتي الصدف المواتية التي لم يكن الطيب الصديقي يحلم بها قط في حياته ، فيطلع في الجرائد المغربية بأن هناك (تدريبا على الفنون المسرحية) ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية . فاختارها هي بالذات وان لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسي بوضوح ولا المسرح . وكان أول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة ١٩٥٤ لتسقي فيه بعناصر مهمة في المسرح . من بينهم : احمد الطيب العلج ، محمد عفيفي ، وخديجة جمال وغيرهم . ولم من بينهم من كان يحسن اللغتين : العربية والفرنسية الا الصديقي . فاختاره الاستاذ الفرنسي : اندرى فوازان وشارك نوك كمساعد لترجمة بعض الدروس النظرية في المسرح ، وفي نفس السنة كان أول تدريب لفن الدراما في المعمورة نظمته « الشبيبة والرياضة » بعد ما تكونت أول فرقة محترفة تسمى (المسرح المركزي المغربي للابحاث المسرحية التابعة للشبيبة والرياضة) فقام بدور (جحا). مكان الممثل : العربي الدغمي ، وكان هذا العرض الاول كبيرا بالنسبة اليه مما شجعه على العمل في مسرح تجريبي صغير يسمى « مسرح البراكة » الذي كان فيما بعد النواة الاولى لاظهار فرقة محترفة هي (فرقة المسرح المغربي) تتكون من الممثلين الذين شاركوا في التداريب التي نظمت في مهرجان (مسرح الامم بباريس) باسم الفرقة الوطنية ، بمسرحيتين هما : (عمايل جحا) المقتبسة عن (حيل سكابان) لموليير ، ومسرحية (الشطارة) التي كانت عملا جماعيا لعبد الصمد الكنفاوي والظاهر واعزيز . وخصوصا احمد الطيب العلج الذي

كان له الفضل الكبير في كتابة جديدة بالنسبة للمسرح المغربي باللغة الدارجة المحلية .

كانت هذه المشاركة في المهرجان حدثا جديدا اظهرت المواهب المغربية فنالت اعجاب الصحافة الفرنسية التي كانت تجهل عنهم كل شيء ، مما جعلها تشيد باعجابها وتكتب عنهم في صحفها مقالات مطولة وعن المسرحيتين، وخاصة حين نالت الرتبة الثانية بعد الفرقة المسرحية الصينية . وكمثال على ذلك يقول مراسل مجلة «الاداب الفرنسية » : « ان المهرجان كان قد مكن المتفرجين من اكتشاف يدعو للابتهاج . ذلك انه بفضل المقدرة الفردية والجماعية التي برهن عنها ممثلون ، كنا لحد الانجهل عنهم كل شيء ، امكننا ان نجد في (الشطاب) تصويرا مغربيا صرفا في عشرين لوحة تتسلسل بايضاح والوان متفاوتة بصورة تبعث على الاعجاب ... ان هذه أكثر من تصوير ، انه نوع من الاحياء وتنسجم فيه الحقيقة مع الخيال انسجاما . احياء بؤس البشر وكذا احياء امالهم التي تتجلى فيبراعة طبيعية فيالاغاني ،والرقصات، والحيل النهائية التي يبتكرها الحذق الشعبي المنتقم وفكاهته التي لا ينضب لها معين)[11] .

كما وصف النقد الفرنسي والانجليزي الطيب الصديقي بأحسن ممثل اجنبي خاصة حين شوهد في مسرحية باريسية . لذا استدعي الى التدريب في فرنسا بدعوى من Hubert Gignoux هوبير جينيو . بمدينة « رين » . ولم يكن ذهابه لدراسة المسرح بالمفهوم التشخيصي ، ولكن لدراسة تقنيات المسرح . ابقي هناك موسما مسرحيا تقريبا عمل فيه محافظا مسرحيا . فامتاز بالطموح في هذا الميدان وظهر ذكاؤه فيه . لهذا السبب راى ابيرجينيو ان يقدمه لمدير المسرح الوطني الشعبي Jean Vilar T.N.P. جان فيلار فمد للصديقي رسالة وكلم جان فيلار هاتفيا مقدما اياه كشاب مغربي يحسن اللغة الفرنسية ، له طموح واستعداد ليعمل في محاولة تطوير نفسه في الميدان التقني . فقضي فيالتدريب سنتين تقريبا . أي من سنة ١٩٥٧ الى ١٩٥٩ م .

وجان فيلار هذا كان مثقفا وانسانا تقدميا على حد قول الصديقي ، فعلق جمهورا شعبيا من الطلبة والعمال الذين كانوا يرفضون — في أول الامر — الحضور الى المسرح ، ولم يكن هذا فحسب بالنسبة للشباب الفرنسي لكن حتى للشباب العالمي مما سيؤثر في الطيب الصديقي فيما بعد ويحاول ان يكون . « فرقة العمال المسرحي » سنة ١٩٥٤ .

كان مركز «فرقة العمال» قرب ميناء الدار البيضاء اتخذ فيه الصديقي نفس اسلوب وطريقة استاذه جان فيلار . فكان يعرض في كل ليلة مسرحية خاصة بطبقة عمال المرسى تارة وليلة بمكتب التبغ ، واخرى بعمال الحافلات ، ويلي كل عرض مناقشة لتبادل الآراء بين الجمهور العمالي والممثلين ..

هكذا استطاع ان يعرض خلال اربعة أشهر تقريبا مسرحية « الوارث » عن قصة « الوارث العالمي » لرنييار . و«المفتش» عن « ريفزور » « لكوكول . و « بين يوم وليلة » لتوفيق الحكيم . وكانت هذه المسرحيات كلها في اخراج جميل رائع يحترم فيها النص . وسيظل المسرح العمالي الى سنة ١٩٥٩ حيث ينتهي بعد ان يعرض مسرحية (الجنس اللطيف » التي اقتبسها عن (برلمان النساء) لأرستوفان . وبعدها يعود الى فرنسا ليتمم تكوينه التقني .

بهذا العمل المسرحي العمالي حصل الصديقي على شهرة ومكانة لابأس بها وسط مجمع العمال الذين اصبحوا واعين بالظلم الذي عقد وضعهم مما جعلهم يندفعون الى الانخراط في نقابة « الاتحاد المغربي للشغل » التي كان رؤساؤها يشجعونهم على التعاون فيما بينهم حتى يواجهوا مشاكلهم الاجتماعية .

يقول المنيعي : « وبطبيعة الحال فقد كان هؤلاء العمال الجدد المجتمعون في نطاق (الاتحاد المغربي للشغل) مطالب يرفعونها للخروج من الاوضاع المتعفنة التي فرضها عليهم الاستعمار ، ولادراك حياة أفضل — الا انهم لا يستطيعون المطالبة الا في اطار مؤسستهم التي تتكفل بتبليغ شكاواهم للدولة او ارباب المصانع . وبما ان هذه المؤسسة كانت تستجيب لحاجيات عمالنا ، وتهتم بمصيرهم فقد قررت خلق « مسرح » خاص بهم، ولهذه الغاية توجهت الى الطيب الصديقي الذي تكفل بحرارة بانشائه بعد ان عبأ اجود ممثلي العاصمة[1] .

كان المسرح العمالي اثارة جديدة للجمهور العمالي المغربي الذين كانوا متعطشين اليه في ظروف الاستقلال التي مازالت حديثة بالنسبة اليهم . وكانت تفرضعليهم ان يتبعوه خطوة خطوة ، ذلك لان الفن الدرامي ينتمي الى اغلبيتهم ، وغايته توفير الثقافة اليهم ووعيهم لوضعهمالاجتماعي الذي تقهقروا فيه، فالطيب الصديقي عود العمال المناقشة المفتوحة بعد كل عرض . ودفعهم للبحث عن حقيقتهم كعمال يجب ان يحققوا جميع مطالبهم .

كان هذا الرائد قد فتح باب المسرح العمالي الملتزم. وكانت تجاربه قد أدت واجبها بايجابية مما حققتتحولات في صفوف العمال . وحبذا لو استمرت سنين حتى تعطي ثمارها وتبعث الامال في نفوسهم لتنير لهم السبيل .لكن باءت بالفشل حين اختفت تجربته بالمسرح العمالي ، الذي كان يقوم على الترفيه ويكون في نفس الوقت :

١ — وسيلة للتعبير عن احوال المعيشة ومشاكل

العامل ومطامحه .

٢ ــ وسيلة للتوجيه نحو العمل .

٣ ــ وسيلة معرفة « هذا العالم » لنفسه .

٤ ــ وسيلة كذلك لاحياء الذكريات : كعيد الشغل وعيد الاستقلال ، وعيد الجماعات وايام العمال الخالدة .

يقول الطيب الصديقي : « ان المسرح يجب ان ينزع قبل كل شيء الى ان يكون مسرحا اجتماعيا وسليما في آن واحد ، واريد أن يكون المسرح على اتصال وثيق بجمهوره وبمفاهيم الحياة اليومية التي يخضع لها ، كما يريد المسرح ان يشعر الناس بالاخطار التي تهددهم ، وصنوف القلق التي تتربص بهم ، ويريدايضا ان يبعث الامال في نفوسهم ليبين سبيلهم .

ساهم الصديقي مساهمة بناءة في المسرحالاجتماعي والوطني على السواء ، وكانت هذه المساهمة هي بناية صرح جديد يتطور عبر الزمن حتى الان . اذ نراه يبذل كل مجهوداته الجبارة في اعطاء فرجة الحياة اليومية من أحسن الى أحسن . والمتتبع لمسرحياته من المقتبسات الى المنسقات ومن المسرح الاجتماعي والسياسي والتاريخي الى احياء التراث العربي القديم ، والتراث المغربي في قالب جديد عصري ، يشعر فيه المتفرج كأنه يعيشه في زمنه هذا خاصة حين يدخل عليه الاخراج والديكور بتقنية معاصرة جذابة تلعب وسطه المسرحية في انسجام بين هذه العناصر والممثلين .

فالصديقي بعد عودته من فرنسا بصفة نهائية عاد وفي نفسيته أمل وطموح وعزم على تحقيقهما في بلاده . وقد حاول أن ينسى المسرح الغربي الذي تعلمه في فرنسا الا التكنيك ليبدع مسرحا جديدا في مغرب متحمس . فحرص على تكريس جهوده ليعمق بحوثهالدرامية وتقديم نتاجات منسجمة مع المجتمع المغربي ، لانه كان يدرك ان خدمة العمل الفني يحمل الخيبة الى رجاله ، أكثر مما يحمل اليهم المجد الذي يتوقعونه على حد تعبيره .

وقد كان يتحدى كل واحد بعمله المتواصل دون تريث ليصل الى الابتكار . فبعد ان لمح الى جيل الخمسينات ومنتصف ستينات القرن العشرين انسلخ عن الاقتباسات الغربية التي مغربها ، وتشبث بأحبال الاشكال المعروفة في المسرح المغربي القديم : كالبساط والحلقة ، وغيرهما . ويظهر هذا في مسرحياته : سيدي عبدالرحمن المجدوب . ومقامات بديع الزمان الهمداني .

ففي موسم ١٩٦٠ــ١٩٦٧ نجده يؤسس مجموعة مسرحية كان مركزها « المسرح البلدي بالدار البيضاء » بدأ فيه بتقديم مسرحية (الحسناء) التي اقتبسها عن (اسطوره ليدي كوديفا) لجان كانو . ومسرحية (الوارث) اقتبسها مع احمد الطيب العلج ثم مسرحية (مولات الفندق) عن كارلو جولدوني . و (محبوبة) عن (مدرسة النساء) لموليير .

وفي سنة ١٩٦٢ غادر المسرح البلدي واستقر بفرقته بشارع الفداء فقدم مسرحية (في انتظار مبروك) اقتبسها عن (في انتظار شهودو) لصمويل بيكيت ثم نظمت جولات عبر تونس والجزائر . عرضت خلالها المسرحيتين السابقتين مع (محبوبة) و (المصادفة) لا لفريدد وموسي ٣٦ مرة ثم ٨٠ مرة بالمغرب .

بعد عودته الى المغرب عمل على تطوير هذه الاعمال ليغير رايه من المسرح العبثي وليفتح افاقا جديدة للمسرح المغربي ويدخل ليبرز شخصيات مشهورة في التاريخ المغربي ، اذ اخرج مسرحية (حميد وحماد) لعبدالله شقرون التي عرضها ٢٧ مرة كما كتب واخرج مسرحية (وادي المخازن) .

يعود الصديقي الى مسرح اللامعقول بعد (فيانتظار مبروك) بمسرحية أخرجها هي : (موموبو فرصة) عن مسرحية (اميدى أو كيف نتخلص منه) ليونسكو ، حيث قدمها ٣٨ مرة بمسرح محمد الخامس بالرباط .

ويعين مديرا في سنة ١٧٦٥ للمسرح البلدي بالدار البيضاء ، حيث يكون فرقة محترفة ويتحول بصفة نهائية عن مسرح اللا معقول ليهتم بالمسرح المغربي والتاريخي والتراث المغربي والعربي .

فاستهل نشاطه مع الفرقة الجديدة بمسرحية (سلطان الطلبة) التي اشترك في تأليفها مع عبدالصمد الكنفاوي . وانجز (في الطريق) أو (سيدي ياسين في الطريق) فيما بعد تأليفا واخراجا . وعرضها بالمغرب ٢٧ عرضا و١٨ بالجزائر . ثم عرض مسرحية) طالب ضيف الله) . التي اقتبسها احمد الطيب العلج عن (طلب زواج) لتشيكوف .

اما في موسم ١٩٦٦ــ٦٧ــ٦٨ يبدع الصديقيرائعته الوطنية التي يبدأ بها احياء التراث ، ويؤكد بها ابداعه الفني وتقنياته الفنية كمخرج وممثل . انها مسرحية (ديوان سيدي عبدالرحمان المجذوب) فيشخصها في لوحات جد متميزة تترابط في احداث تبرز فيها البطل كعالم بتجارب الناس ، ومتصوف وفقيه . وقد مثلت أكثر من ٨٠ مرة حتى الان .

في ١٩٦٩ قدم في المهرجان الافريقي ، نظم بالجزائر (مذكرات أحمد .) أو (النقشة) لكوكول بعد تقديم مسرحية (الاكباش يتمرنون) للطيب العلج .

في ١٩٦٠ يعرض أوبريت (الحراز) التي الفها عبد

السلام الشريبي في قالب جديد حيث قام الصديقي باخراجها بعد أن قدمتها فرقة الوفاء المراكشية ، ويختم هذا الموسم بـ (... المجذوب) وبـ (مقامات بديع ..) التي نالت اعجاب الجمهور المغربي والعربي على السواء حين قدمها في المغرب وتونس والجزائر . وفي سوريا ومصر وايران والكويت سنة ١٩٧٦ .

في ١٩٧٦ يقدم فيه فنا جديدا بعد مسرحية (... المجذوب) و (المقامات) متحفا الجمهوربمسرحية جديدة من تأليف عزالدين المدني واخراجه مسرحية (الغفران) عن رسالة الغفران للمعري بالرباط والدار البيضاء (٢٣/٢٤/٢٥ ابريل) .

تلكم كانت نظرة تاريخية عن المواسم التي قدمت فيها مسرحيات الصديقي وتطوره من الاقتباس الى الاعداد ومن الاخراج الفني البسيط الى الاخراج المبدع.

وفي اخر هذا العرض البسيط لا بد ان نعود الى الوراء لدراسة اربع مسرحيات له هي :

في انتظار مبروك ، مومويو فرصة ـ سيدي ياسين في الطريق ـ ديوان سيدي عبدالرحمان المجذوب .

١ ـ في انتظار مبروك :

لم يكن في استطاعة الانسان أن يكتشف عالمه الذي يعيش فيه رغم الملاحظات والتجارب التي كان العالم يحاول ازالة الستار عنها سواء بالطريقة العلمية او بالطريقة الفنية الا في القرن الماضي حيث بدأت بعرض اكتشافات عن علماء واجتماعيين وادباء ومفكرين وغيرهم يدركون ما في هذا العالم من قوانين وقواعد اصبح الكل يتفق عليها . ننظر للوجود حركات علمية وفنية جديدة. وكل منها تفرض نفسها حتى الان .

ففي مجال الفن ـ الذي يهمنا ـ ظهرت مدارس في الفنون الموسيقية والتشكيلية في اوربا تهدف الى تكسير كل الخيوط التي بنت عليها الاجيال السالفة قواعدها للبحث عن تعبير جديد وطرق جديدة بوسائل فنية جديدة وثورة على التخلف .

وقد مهدت المدرسة الدادية عام ١٩١٦ لثورة جديدة أثرت في المدرسة السيريالية في الادب الفرنسي اثناء الحرب العالمية الثانية التي تثور على الماضي بدورها .

وسواء اكانت هذه او تلك فان كلا منهما تنظر الى داخل الانسان وما ينطوي عليه من مشاكل يبرزها في قالب فني مطالبا القارىء المتذوق ببذل جهد دقيق ليفهم تعبيراته ونفسيته ، وعلى هذا الاخير أن يكون مثقفا ذا جمالية مشابهة له حتى يتسنى له المشاركة فيما يبدع هذا الفنان . من هذه الاتجاهات ادب اللامعقول أو العبث .

ومسرحية (في انتظار جودو) لصمويل بيكيت تنتمي الى هذا الاتجاه . والطيب الصديقي غيرمواضعه ومناهجه بعد ان ادخل الى المسرح المغربي مسرح اللامعقول بترجمته هذه المسرحية ، (في انتظار مبروك) حيث لم يغير فيها الا الاسماء فقط . وتبقى على اصلها في لغتها، وموضوعها ، وفكرتها ، وزمنها ومكانها . « الشيء الذي جعل من العسير ادراك مميزات عالم تتوضع في ثناياه حضارة اوربية يهدد كيانها القلق الميتافيزيقي ولا تواصلية الافراد » . المنيعي ص ١٧٤ .

فالمسرحية تتألف من فصلين ومشهد واحد ـ يظهر في كل فصل . اما المشهد فيتكون من طريق ريفية وشجرة اوراقها ذابلة . يقف « خليل » و « يحيى » تحت الشجرة في المساء في انتظار (مبروك) ، يصف «خليل» الانسان مشبها اياه بقرد جاهل . يلتفت (يحيى) (خليل) فيأمره بالسير . لكنهما يتذكران انهما مرتبطان بشخص اسمه (مبروك) . يتكلمان عن عدم الفائدة من الصراع . لان الانسان لا يتغير قط . ويأتي «عباس» ضيفا عليهما لينضم اليهما ، فيظنانه (مبروك) لكن يخيب ظنهما .

ومع (عباس) عبده (المكي) الذي كان يشد عنقه بحبل قيد ، محملا اياه قفة مملوءة بالرمال . يسأل (يحيى) (عباس) عن كيفية التخلص من (المكي) . فيذكر (عباس) بيحيى وخليل بالمصادفة العمياء مؤكدا لهما بانه يقتل جميع المخلوقات البشرية لان القتل هو الوحيدالذي يستطيع به أن يبعد (المكي) . فيبكي (المكي) كباقي الانسان على مصيره ووجوده ثم عن تشاؤمه وتعذيبه .

وليس انسان العصر هو الوحيد الذي يعيش هذا المصير بل الاجيال السالفة عاشته وكذلك ستعيشه الاجيال الصاعدة وهذه الاجيال الاخيرة تتمثل في الغلام.

وتضيع المفاهيم جميعها في الطلاسم ، لا أحد يستطيع الخروج من هذا المأزق ، فحتى الغلام الذي كان يحدثه (يحيي) يعيش الشقاء . وهو لا يدري أهو شقي ام لا ؟ واخيرا يظل (يحيى) و (خليل) في انتظار اللاشيء ويبتعد (خليل) عن صاحبه وييأس .

اما الفصل الثاني فهو في نفس الزمن والمكان يقف فيه خليل سائلا يحيى عن المكان . يتخيل خليل قدوم (مبروك) لكنه يجد الفراغ . واخيرا يبوء بالفشل مع صديقه وقد وفيا بوعدهما لمبروك الذي لم يأت ولن يأتي ابدا رغم ما يؤكده الغلام بان (مبروك قادم لا محالة . لكن (عباس) يظهر من جديد اعمى ولم يخطر بباله المكي خادمه وهو الانسان المسير الذي لن يغادر صديقه ، لانه لم يجد مكانا اخر يلتجيء الى

ـ ويعود الغلام مرة اخرى ليبشر (خليل) ان مبروكا آت غدا لا محالة . فيقرر (يحيى) و (خليل) انتظار مبروك ولو طال الانتظار خوفا من عقوبة تلحقهما لعدم الانتظار .

تلك هي المسرحية التي اقتبسها الصديقي واخرجها الى الجمهور المغربي في قالب مغربي يبدي فيها تشاؤما من الحياة التي هي عبارة عن جزيرة ظلماء يتوسطها قصر بداخله فانوس ضوؤه ضئيل جدا فيه اناس ينتظرون ولا يعلمون ما ينتظرون . ولعلهم في انتظار تبديد النور من هذا القصر ، ليدخل الى مكان اخر هو الموت[1] .

ان الحياة التي يعيشها الانسان ، لا يستطيع فيها العيش . ولا يعرف كيف يخرج من مازقها . يعيش الحيرة والعذاب ، الغربة والضياع ، وتمزيق الشخصية التي تنتظر التئامها . لكنها لا تجد الا الشقاء رغم ابتسامات الامل التي تطفو ثم تغيب في حينها ، انها اللاحياة . ويظل في الصمت الطويل ينتظر . ومن يدري ؟

وكل من اطلع على المسرحية أو شاهدها يخرج بهذه الفكرة التي اتسمت بها (في انتظار مبروك) . هذه التجربة التي انطلق بها الصديقي انطلاقة جديدة بالنسبة للجمهور المغربي حوالي ١٩٦١ أغرته بالاندفاع وراءها . الا انها كانت تعتمد على الفرجة في مسرحيات اخرى بينما نرى انها كانت تقوم على التجريد وعلى المعاني الميتافيزيقية الموغلة في السوداوية متخلية عن وحدتي الزمكان وتحطيم اللغة باعتبارها الاداة التي حملت الفكر البورجوازي على العبث . فكانت تعتمد فيها على اللاشيء ـ فباتت مجهولة ـ والمعاني تفقد مضمونها وفحواها . الا ان الصديقي ينفي هذا العبث أو اللامعقول في مسرحية (في انتظار مبروك) حين يرجع هذه القضية بأن مسرح العبث قد أثار ضجة في الغرب حين بدأ هذا التيار يظهر فيها بعد الحرب الكونية الثانية واستغرب الغرب منه كل الاستغراب خاصة الجمهور الفرنسي بعد ان شاهد (جودو) و (اميديه او كيف نتخلص منه) ليونسكو . بينما الجمهور المغربي لم يكن بالنسبة اليه غريبا (لانه جمهور عربي قد الف المبالغة في آدابه شعرا ونثرا) .

فمسرح العبث كما رأينا هو ثورة على تحطيم العقل المتمثل في الاختراعات التي لعبت دورا في تحطيم مقومات الانسان وفي ابادته خلال الحربين كما انها خلق جديد للانتقال الى موجة جديدة . وهو موقف غامض يجافي العقل والصواب ، ويثير الاستغراب كما يثير عدم التفاهم بين الانسان واخيه الانسان لأن التفاهم يكون عسيرا في بعض الاحيان . والتفاهم يستحيل الى اللاتفاهم لان الانسان يخادع اخاه وينافقه . وعلى هذا الاساس لانجد العبث أو المبالغة ـ كما يعتقد الصديقي ـ بهذه الصورة يمتاز بالنفاق أو بتحطيم الانسان ، لان المبالغة تنبني على مقاصد لتبين جمال الانسان انطلاقا من الذي يضربه الصديقي نفسه مثلا حينما يشبه عيني عذراء بكأسين جميلتين ـ في التشبيه الدارج ـ ومنها كخاتم سليمان . وما هذا التشبيه الا ديباجة في الوصف لاعطاء صورة جمالية لعينيها وفمها كمقياس جمالي .

والصديقي استطاع ان يحتفظ حتى بالاسماء . فجودو المنتظر عند صمويل بيكيت قريب الشبه من كلمة (الله) God عند الانجليز (ترى من جودود؟ اهو الله ؟! على اساس أن هذه الكلمة قريبة الشبه من الكلمة الانجليزية التي تعني (الله) ؟ لا احد يدري ؟ هل (جودو) هو الامل الغامض ، الرجاء ، الخلاص ، النهاية أو الموت ؟) .

وجودو مدلوله بالعربية عند الصديقي هو (مبروك). وهي تسمية دينية أو صوفية تقال للعربي او المسلم اثناء انفتاح اليسر عليه بعد شقاء وضيق وشدة . او بعد ازديان فراش بمولوده ويبقى المولود مجهولا الا ان يأتي وقته ، فيأتي بعده (مبروك) ، اما التسميات الاخرى (خليل) و (يحيى) فهما تعبران عن الخلة والحيوية يقضيان بهما على الانتظار الطويل ، واما (عباس) فهو يدل على التجهم والشقاء وتحريكهما ـ خليل ويحيى ـ قبل وجود (المبروك) فيعذب ضميرهما وانسانيتهما اللتين تتمثلان في (المكي) الخادم . وما الغلام الا تلك (الفلاشات) التي تنير الطريق ، وسرعان ما تذوب في الاجواء .

هكذا بدت لي مسرحية (في انتظار مبروك) للصديقي الذي نقلها الى المجتمع المغربي في قالب جذاب ليحكي وضع المجتمع الكئيب الذي يعيش الفوضى دون انتباه الى قساوة وتعذيب زمن يطفى على (سيزيف) المغربي بمصائبه وصخرته العظيمة على ظهره .

٢ ـ مومو بوخرصة :

ما قيل في مسرح اللا معقول اثناء حديثنا عن مسرحية في انتظار مبروك يقال عن مسرحية (اميدي أو كيف نتخلص منه) ليونسكو . وقد اقتبسها الصديقي عن المؤلف بعنوان (مومو بوخرصة) . اما عن موضوعها فيدور (حول امديه وزوجته مادلين . فقد كان الاثنان يعيشان بمعزل عن العالم بعد ان اعتصما بشقتهما طيلة خمس عشرة سنة . وقد كانا يحصلان على طعامهما من نافذة بعد ان يرفعاه في سلة . وبالرغم من وضعيتهما فان مادلين كانت لا تزال على اتصال بالعالم الخارجي بفضل عملها الذي يجعلها تدير في بعض الاحيان مقسما هاتفيا (ستندار) كان قد وضع في قاعة الاكل اذ كانت تستعمله لارسال بعض النداءات الى

مكتب رئيس الجمهورية أو لتوصيل بعض الاخبار المتعلقة بتقنين التجارة للمراقبين .

كان أميدي وزوجته يعيشان حياة يسودها عدم التفاهم ويتشاجران بدون انقطاع . فمادلين امرأة قاسية محبة للخصام . بيد ان سبب نزاعهما كان هو حضور جثة احدى غرف البيت تزداد تضخما يوما بعد يوم . وقد كان من اللازم ان نعود قليلا الى الوراء للحصول على بعض المعلومات ولايجاد حل لهذا اللغز) . المنيعي ص ١١٨ .

فهذه المسرحية هي تعبير عن أفكار فلسفية دقيقة متصلة بوجود الانسان المعاصر ، وفي صراع دائم . هذا الصراع يتجلى في عدم التفاهم الذي لم يتحقق بين الزوجين . فكل منهما يعيش في وحدة وانعزال لا يجمعهما الا ذلك الخصام المتبادل بينهما لتجسيد تلك المعضلات التي تدوم أكثر من ٢٠ سنة ، والمؤلف نفسه حين وصل الى ابداء الجثة امام الزوجين لم يعرف كيف يتخلص من هذه المعضلة . (لقد حدث نفس الشيء مع يونسكو) نفسه فقد ظل هو ايضا يتأمل الجثة ولا يدري ماذا يفعل بعد ذلك وكيف يتخلص من الموقف[1] .

كل هذه الحدة الدرامية في عدم التخلص من هذه الصراعات التي تتبلور كلما طالت المدة استغلها الصديقي كواقع لاخراجها . فاتخذ تلك المواقف بعد أن اضاف اليها النكتة لتقديم شطحاته اللفظية والغناء ليفرج عن الجمهور وليخرجه من التأزم اللامفهوم . زيادة على الاضاءة التي تتخلل كل مشهد حسب ما يلائمه لاعطاء تفسير جديد دون ان يفقدها ميزتها .

كل هذه التقنيات الفنية كانت عناصر مرتبطة ببعضها وموفقة مما أدى ببعض النقاد الى ان ينظروا اليها نظرة سياسية تتعلق بالوسط المغربي . فالزوجان أميدي ومادلين يمثلان مجموع سكان المغرب الذين يعيشون في عزلة عن العالم . والميت ماهو الا الوضع المتعفن الذي يعيشه المغرب أحب أم كره ، حيث يضيق عليه الخناق بصفة مباشرة[1] أديب السلاوي — مومو الذي حرك مشاعرنا (جريدة العلم ٢٠ يناير ١٩٦٥) .

وما هذه الجثة التي تنتفخ وتتضخم عبر الزمن الا ذلك الحب الذي يموت بين الزوجين فالحب الذي لايبنى على أسس انسانية حقة تخلق التعاون والانسجام ماهو الا حب متعفن يخلق التنافر والحقد والضغينة ، وربما يؤدي اللاحب في المجتمع الى خلق ازدواجية في الشخصية ، ولغة تتباعد عن التفاهم ، وما دام الحب هكذا فالسوداوية تفرض نفسها كقوة ثابتة تحطم المجتمع .

والصديقي حين اتخذ هذه المسرحية ومسرحية جودو) لبيكيت لم يتخذهما كاقتباس ، ولكن كترجمة دقيقة للتعريف بالاتجاهات المسرحية العالمية لكشف المعضلات التي تكون فيما بعد تثقيفا للعقول وتهذيبا للنفس للخروج بها من عقبات التدهور الذي غرس أنيابه في المجتمع .

وللصديقي الفضل الكبير في هذا الشأن ، اذ استطاع ان ينفق كل مالديه من تقنيات فنية كازالة الستار المخيم على المسرح الذي كان في الستينات ما زال قابعا لا يتحرك الا خطوات بطيئة تعجزه المشاركة في أي مؤتمر . كل هذا يتجلى في تلك الدرامات العالمية التي استفاد منها الجمهور المغربي وتتبعها من خلال ابداعاته .

لكن هل استمر الصديقي في هذا الميدان ؟ ذلك ما سنراه فيما يلي :

٣ — سيدي ياسين في الطريق :

جرب الصديقي الاقتباس من المسرح الغربي ، وغرف منه حتى الثمالة منذ ظهوره في ميدان المسرح بما امتاز به من ثقافة فرنسية — عربية . لكنه منذ عرض مسرحيته السابقة (مومو بو فرصة) كتجربة اخيرة بدأ بعطاءات جديدة تتناسب والمجتمع المغربي يخرج الى الوجود المسرحي مسرحية (في الطريق) التي يسميها فيما بعد (سيدي ياسين في الطريق) . وسيدي ياسين هذا ولي من أولياء الله يتناول فيها فكرة الاولياء والسادة الذين يستعين بهم بعض الناس للتبرك بها اثناء مواسمها التي يحجون اليها في ابتهال وخشوع .

ففي قرية من قرى المغرب ، يعيش اهلها مشكلة بعد الاولياء والتبرك بهم . وبوفاة ولي عن سن يناهز المائة والعشرين يسمى سيدي ياسين تحل مشكلة ابتعاد الاولياء لكن يفرقهم في مشكلة اخرى هي مكان الدفن ، من هنا تبدأ المشكلة . ويفاجأ احد اهل القرية يسمى (بوعزة) باختيار حقلة لبناء الضريح فيه . ويرفض رفضا قاطعا بعد ان يقبل ذلك ببرودة في أول الامر . ويطرح القضية على أخ الولي سيدي ياسين في حقله الصغير ، الا ان أهل القرية قد احتجوا عليه امام السلطة . فتفرض عليه هذه الاخيرة بناء الضريح في حقله المغتصب . ويبقى وحيدا في الميدان على فكرته التي لم يجد لها معينا . حتى شريكة حياته (طامو) توافق على بناء الضريح للتبرك والخوف من مصيبة تحدث لبوعزة ولها ، مصادفة اهل القرية في عمليتهم . ويشتد الجفاف فتيبس الحقول . ومع ذلك يبقى (بوعزة) مصرا على رفض بناء الضريح المفروض عليه ، ولا يستطيع مجابهته خوفا من السلطات . وتتفاقم البلايا والمصائب بفكرة المهندس الذي يريد شق طريق بأن تمر في حقله وتتعرج عن الولي المقيم . فيضطر بوعزة أن يبيع أرضه كلها ليشترك مع عمال القرية الذين شمروا عن سواعد العمل في الاشغال العمومية .

وفي تقديم هذه المسرحية يبرز الصديقي مع الممثلين التي تركها مارون النقاش في المسرح العربي الجاني عليه كما يعتقد الصديقي نفسه .

يقول الصديقي في استجواب معه : (ان الذي ارتكب أول جريمة في المسرح العربي هو مارون النقاش حين بدا طريقة الفصول والمشاهد والدقات الثلاث . وفي جميع مسرحياته نراه يكتب : (بيت عربي صميم على اليمين يؤدي الى المطبخ وعلى اليسار باب يؤدي الى الخارج و .... الخ) وكل كتاب المسرح فيما قبل الاستقلال ـ اي قبل ١٩٥٦ ـ نهجوا نهجه المزيف هذا .

في هذه المسرحية يتحدى الصديقي تلك التقاليد في ثياب التمثيل امام الديكور والانارة العادية يتحدثون ويدخنون . عندما يتم دخول الجمهور الى القاعدة يأمر بالاشارة ليبدا المسرحية . هذه الطريقة هي تكسير الحائط الرابع . وهي فكرة يريد بها ان يثور على المسرح المبني على الشكل الايطالي ليبني مسرحا في الهواء الطلق كما ينهج الان في مسرح الناس .

يقول مصطفى الاتاسي[١] (استغل الصديقي بعض الاساليب التقنية العنصرية كالشريط السينمائي ، واضفى لونا واحدا على كل شيء في الخشبة هو لون الغبار وجعل ممثليه ينتقلون وهم يدورون على انفسهم الامر الذي جعل الحلقة تنتقل من اليمين الى اليسار دونما صعوبات ، وبكيفية منسقة ، ونجح منذ البداية عن طريق الحلقة كذلك في خلق تجاوب بين الجمهور وفرقته وقد ارتقى الى القمة في مشهد طلب الغيث وخاصة في مشهد العميان .

و (في الطريق) أو فكرة الولي مبتذلة في الادب المغربي بأنواعه لكن الصديقي يريد منها الصراع بين اتجاهين ، لا انتقادا لاولياء وأفكار الناس رغم ما يبديه في المسرحية بأن سيدي ياسين لم يكن وليا صالحا .ولكن ليثبتها في افكارنا . وهذان الاتجاهان هما :

اتجاه يؤمن كل الايمان ، ومتشبع بأفكار الشعوذة والخرافات واحياء مواسم الاولياء بما فيه العنصر النسوي الذي يمثل ـ طامور ـ والسلطات التي تفرض غرس فكرة الولي في حقل انسان كادح مشحونة ببعض التخويفات الدينية المتسلطة وهو اتجاه يمثل الاكثرية .

واتجاه يمثل الاقلية القصوى هي شخصية ـ بوعزة ـ الذي يرفض رفضا باتا قبول هذا الضريح متحديا اياه بشتى الوسائل وحتى حين أقيم في حقله يبقى متحديا اياه بعدم احترامه ولا مبالاته به . لانه في اعتقاده قد ينقص من مساحة حقله وبالتالي من انتاج زرعه ، الذي يعتمد عليه ، الا ان الصديقي يسقط في اضطراب يؤدي به الى عدم اعطاء فكرة لنهاية المسرحية يخرج بها لتوضيح ما يريده . وكأن الصديقي نفسه يرى ان يبقي هذه الاضرحة قائمة في اي مكان . وادعم رأيي هذا بنهاية المسرحية التي تبقي الضريح في مكانه وتمر الطريق بجانبه دون ان تصيبه بأذى . فماذا جنى بوعزة الفلاح الكادح ؟ هل كان طاغية وافلس ؟ انه كادح ليس الا ، كما يظهر في المسرحية ، بل هو فلاح فقير عادي كباقي اهل القرية في مساعدة السلطة لحفر الطريق .

وتكون المسرحية جيدة تقدمية وضربا لاضرحة « الولاة » المزعومين الذين يجهلهم التاريخ وللشعوذة والخرافات بفكرة اخرى لو اتبعها الصديقي ، هي ان تمر الطريق وسط حقل بوعزة محطمة ضريح الرجل الذي صيروه وليا لينبذه من الوجود ، وليسقط فكرة الخرافات ثم يبقى الجميع يعملون مع الاشغال العمومية ليحيى الناس الذين يؤمنون بالعمل الجاد والجهاد في هذه الحياة .

كما نجد الصديقي يسقط في فكرة اخرى وهي طعن المجتمع على لسان المهندس حين يحاول ان يذر الرماد في العيون لاهل القرية ويزين لهم كل شيء :

(المهندس : فات وقت الرملة والشوك .

عدي : فات الوقت خاش كنا فرحانين .

الشيخ : وصل وقت الزفت المخلوط بالحجر .

المهندس : الحجر والزفت جاوا وحابوا الطريقة.

الجميع : (تصفيق) .

المهندس : الطبيب جاي من طريقنا ، التاجر مدور[١] السلعة من طريقنا)[٢] .

فالمهندس يحاول ان يطمس الافكار التي تؤمن بطلب الحرية والعدالة وازالة العذاب والشقاء الذي يعانيه أهل القرية ، لكن يجد ردا من الشيخ : بأن هذه العدالة والحرية ماهي الا زيف وكذب وحرمان في حرمان. ويقمع اخيرا بان هذا الاسلوب هو مهد الراحة والسعادة والحرية والتمتع بالحرية وبما يحتاج اليه كل انسان يحب الخير .

٤ ـ ديوان سيدي عبدالرحمان المجذوب :

بدأ الصديقي طريقة جديدة في المسرح المغربي بادخال التراث المغربي والعربي الذي نسيته ذاكرة الشعب في طيات الزمن ، وتركته مجهولا مفطى وقد مرت عليه قرون . ومضى يقلب صفحاته البالية ويزيل عنها ما تراكم من غبار الزمن . وقد اخرج صفحاتها للوجود ليضعها في مصحة المسرح كضمان لها .

يقول الصديقي في استجواب معه : « ان ذاكرة

الشعب هي الخزانة الوحيدة التي تحتفظ لنا بكل ذلك ـ يقصد التراث الشعبي المغربي ـ ولهذا لا يمكن ان نترك هذه الذاكرة تتبخر عبر الزمن لتمحي ، ولكن علينا ان ندخلها الى المسرح ليتضمنها من جديد » .

فالصديقي بطبيعة الحال رجل مسرحي واع تخلى عن مسرح الغرب واضعا اياه في عالم النسيان لا يطرق جرسه الا اثناء اعماله التقنية . وقد قال له (جان فيلار) استاذه الفرنسي اثناء عودته الى المغرب : «عندما تعود الى وطنك ، يجب ان تنسى كل ما شاهدته هنا ، وتذكر فقط التكنيك ، وتعلم من شعبك الفن الصحيح»[1].

حقا اثبت وجوده كباحث منقب عن المسرح المغربي بعودته الى البساط والبوهو ، وباقشيش ، وسلطان الطلبة ، وسيد الكتفي ... وقد طورها بحكم تجربته ودراسته في تقنيات جديدة مطبقا اياها في النتاجات التي بدات تظهر بمسرحية : (ديوان سيدي عبدالرحمان المجذوب .) وبعدها (مقامات بديع (الزمان للهمذاني) ثم اخيرا (الغفران) .

ومسرحية (.... المجذوب) تبدأ على الطريقة التكنيكية التي بدأ بها (في الطريق) لاحياء عبقري شعبي عاش في القرن الحادي عشر الهجري بتعريف الحلقة في جامع الفنا بمراكش في لوحات متوالية يوجهها بحركات بهلوانية يدور فيها الممثلون دورات وسط الخشبة باتقان واتزان مع تغيير هذه اللوحات والحلقات من سارد لسيرة عنترة الى معركة علي ابن ابي طالب مع رأس الغول الى حلقة صاحب القرد الى حلقة يبدأ فيها التعريف بالمجذوب ، وفي الحلقة الاخيرة يحكي حياة المجذوب ويبين فيها شخصية الرجل كشاعر محنك بالتجارب ، عالم ، مفت ، مثقف ومتصوف . خاصة حين ينتقد في رباعياته عصره بما امتاز به من سوء سياسي وانهيار اخلاق الناس . ولا ينسى ان يقدم لنا معرفة المجذوب بالنساء وغدرهن ، وجمالهن وحبهن ، وايهن يفضل : هل البيضاء أم الشقراء أم السمراء ؟ كل ذلك مع سيرة من حياته في قالب مسرحي ممتع من يوم ولد وبلوغه السن العشرين وسفره الى الروم في البحر وسجنه ، وحجه وأخيرا مماته . يقول الدكتور حسن المنيعي :

« ولاحياء شخصية هذا الرجل ، فقد ارتكز الصديقي اولا على اقحام (برلوج) في عمله الذي كان ينقسم الى لوحات تجسد صفحات من حياة ذلك المجذوب ، وتجدر الاشارة الى ان البرلوج كان من تأليف (محمد السعيد) وهو محاولة للتعريف بسيدي عبدالرحمان .

اما النص الرئيسي للمسرحية فقد كتبه الصديقي، وقام باخراجه في اسلوب يعلن ميلاد مسرح شعبي حقيقي[1] .

لم يخرج الصديقي على نطاق التعريف بالمجذوب في هذه المسرحية بل تبقى ثمرة جديدة ـ كما سبق الحديث ـ وانقلابا على الشكليات المنطقية الارسطية. فالزمن والمكان لا وجود لهما . والديكور والملابس وطريقة الكلام والاكسوار نجد له ربطا فيما بينهما ، كما نجد ربط الزمن البعيد بالزمن المعاصر :

(الشاب : نسيت ما قلت لك بللي أنا ولد القرن ربعتاش .

الرجل : القرن ربعتاش ؟ مسكين ... الله يشوف من حالك ، وايمتي وصلت بالسلامة لعندنا ؟

احنا ولاد القرن نسعة) .

هذه التقنية تظهر منذ بداية المسرحية حتى نهايتها بعملية مكشوفة للجمهور خاصة في اعادتها الجديدة لسنة (١٩٧٦) فألغى فيها وجود ديكور كلاسيكي كما الغى الفصول والمشاهد معوضا عنها بلوحات ممتزجة بعضها ببعض ، تشد الحوار والشخصيات بخيوط فنية رائعة . وتركت لنا بنوية المسرحية كظاهرة جديدة في عالم المسرح . كما انه يتحدى بهذه التقنيات ، المسرح الدرامي والملحمي ليبرز عملا فنيا متميزا بثورة على المنطق الارسطي .

يقول المنيعي : « ومهما يكن فان مسرحنا شهد ثمرة جديدة وانقلابا في الشكل على يد هذا الشاب ـ يقصد الصديقي ـ الذي ضحى بكل المقومات الغربية التي تلقاها في مدارس فرنسا ، ليعانق مقومات ارضية تراعي معطيات مجتمعنا وتحولاته ، وعليه فان التاريخ لم يعد بالنسبة اليه ، وعلى حد قوله : « مجرد لوحة خلفية ، بل حقيقة سياسية واجتماعية »[1] .

هكذا نجد تحولا بارزا في مسرح الصديقي وانقلابا على المسرح الايطالي الذي لا يتحمله في أي بلد عربي. وبهذا التحول يدخل ـ وان لم يكن مختصا في التراث على حد قوله ـ عالم التراث المغربي وبعده العربي وسيمضي على هذا المنوال الى ان يقدم للجمهور المغربي وبالتالي العربي مسرحيات عربية من تراثنا كما يظهر في مسرحية (الغفران) .

وأعود مرة اخرى الى (... المجذوب) التي كانت حياته تختلف عن مجذوب الصديقي الذي يجمع بناء على ما اعتمد عليه في شعره الذي اخذه اما من افواه الناس واما من بعض الكتب التجارية التي تشوه زجل الرجل .

يقول مجذوب الصديقي :

حجيت سبع حجات	وتبت سبع توبات
رجيت نفسي تبقى	لغيرها لا تبات

فلكي نعرف هل حج المجذوب حقا ام لا نعود الى عصره . هذا الذي كان مضطربا قد أثر عليه في عدم خروجه من البلاد وكذلك دخول الاستعمار الاسباني والبرتغالي الذي أشار اليه الصديقي نفسه في المسرحية كانت قد عرقلت حجمه .

يقول الاستاذ ابو بكر البو خصيبي :

(... فان المغاربة ... بذلوا جهودا جبارة سواء على الصعيد الشعبي أو الرسمي الى ان توج كفاحهم بالانتصار الساحق اثناء معركة وادي المخازن سنة ٩٨٦هـ . أي بعد عشرين سنة على وفاة الشيخ المجذوب .) ويقول (ولم يكن القصد بطبيعة الحال من هذه الالتفاتة الا لفت النظر الى أهم الاحداث التي كانت تشغل بال العصر الذي واجهه الشيخ المجذوب، وهي التي تفسر لنا منع المجذوب من الذهاب الى الحج ، ويأتي هذا المنع من طرف الشيخ الخطاب الذي قال : « ان الحج هنا ـ يقصد القصر الكبير) . وأي حج للمرء افضل من ان انه مات في سبيل الله ؟!(٢) .

وحتى اذا قال المجذوب نفسه « حجيت سبع حجات » كيف يمكن للانسان ان يحج سبعا دون ان تتوفر له المواصلات انذاك وهو في المغرب ؟ .

وهل يتوب الانسان اكثر من توبة واحدة ؟! ان الانسان المتصوف لا يتوب ـ كما هو معلوم ـ الا مرة واحدة في العمر ويتمادى فيها حتى مماته بايمان لا يتزحزح عن عقيدته وربما يقصد الشيخ المجذوب بالحجات والتوبات السبع اشياء اخرى غير ما يقصد الصديقي بحجه الى مكة .

اما المراة عند الشيخ المجذوب فليست هي نفسها عند مجذوب الصديقي الذي يسخر كل السخرية منها على لسانه ، والا كيف يسخر رجل متصوف شغله الشاغل التعبد والصلاة لله ليل نهار ؟!

الانه قال :

ياللي تعشق النسا	لا يغرك الزين
الزين في نوار الدخلة	وعروقه مسرين
لايعجبك نوار الدخلة	فالواد داير ظلايل
ولا يعجبك زين الطفلة	حتى تشوف الفعايل

هذه الابيات ماهي الا توصية من رجل حنكته التجارب بمعرفة النساء وهذه حقيقة يعرفها كل من جرب حب المراة وجمالها . لان الجمال قد يغري المراة نفسها فتصير ميالة لكل ريح اذا مال مالت حيث يميل. كذلك الرجل يبهره الجمال . ولكن ما هذا الجمال الا فتنة سرعان ما ينقلب الى بلية يذم فيها الانسان الجمال والمراة نفسها . وتصبح في نظره العوبة متى شاء اتخذ سبيلها . هكذا قال المجذوب ، وهكذا يقول في ابيات اخرى يحذرنا فيها من المراة كيفما كان نوعها الا اذاكانت تتصف بأخلاق حميدة وشريفة ولا يقصد فيها السخرية كما يدعي الصديقي في مجذوبه .

هذا وقد بالغ الصديقي في مجذوبه بادخال النكتة خلال كل مشهد حتى ان المتفرج عوضا ان يعيش حياة المجذوب لينساه كمتصوف ومحنك . ويتذكر المجذوب الساخر من المراة من تلونها ومن عزوبتها أو ترملها .

اما بعد ، فقد انهيت الكلام عن الصديقي ومسرحياته الاربع السالفة ، وانه يحق لي ان القي نظرة موجزة لما سبق مستخلصا اهم النتائج التي توصلت اليها ،وهي ان الصديقي أمكنه ان يربط الغناء الشعبي بالمسرح وبالموضوعات الفنية ، لكن لا يضعها في وظيفتها لخدمة المجتمع المغربي خاصة والمجتمع العربي عامة ، بأسلوب الغناء الشعبي . لان هذا الغناء لم يكن الا احياء فقط للتراث من جديد في مسرحية (... المجذوب) و (المقامات) و (الحراز .) خاصة التي فتحت بابا جديدا لظاهرة « ناس الغيوان » . المنبثقة الثائرة على مسرح الصديقي بتقنيات متطورة في قالب فني جديد تقدمي . وبالمناسبة ، حين يطرح عليه السؤال : ما رأيه في ظاهرة « ناس الغيوان » كفرقة غنائية شعبية جديدة؟ فيجيب : بأن كل فرد من أفرادها قد تخرج في مدرسة الصديقي بالمسرح البلدي بالبيضاء . وما هذه الظاهرة الا فرقة مسرحية جديدة تؤدي مسرحيات في شكل غنائي جديد » .

والحقيقة ـ كما هو معروف ـ ان ناس الغيوان». لايعرضون مسرحيات ـ كما يدعي الصديقي ـ وانما يؤدون أغاني شعبية تقدمية يطرحون فيها قضاياالمجتمع المغربي والمجتمع العربي ويثورون على مسرحه الذي ينظرون اليه نظرة رجعية لم يسلك فيها قط المرحلة المتخلفة المحدودة الامكانيات العلمية ، لانه لم تتوفر له حوافز الممارسة الفنية الفنائية .

وما الفناء الذي تضمه مسرحيات الصديقي الا مجرد ترديد العبارات والشعارات والحكم المتداولة بين عامة الشعب . ونلاحظ هذا حين يصب اهتمامه الكبير في مسرحياته على الملحون فقط . ان هذا النوع من التراث الشعبي ـ الذي يرجعه كل مهتم بالدراسة أو الاستفادة منه نه فاسي ـ لم تخل منه مدينة او قرية . والمغرب يعج بشتى الانواع السلسلة . العذبة ، والمستساغة ،

حتى انك تجد عامة الشعب المغربي عندما يتكلمون معك يأتونك بكلمات من هذا التراث للشيخ فلان أو فلتان . كحجة على صحة كلامهم ، وما هي الا مواهب خالدة ، تعد بحق من مميزات كل الشعب في المغرب .

لهذا كان على الصديقي ان يستخدم الاغاني الشعبية أو على الاقل ما يوجد في الدار البيضاء دون اقتصار على الملحون الفاسي حتى يتأتى له ربط التراث الشعبي المغربي كله دون استثناء .

هوامش

(١) المنيعي ص ١٤-١٥ . ابحاث في المسرح المغربي . د . حسن المنيعي ص ١٤-١٥ .

(٢) المنيعي ص ١٥ - نفس المرجع اعلاه .

(٣) المنيعي ص ١٧ .

(٤) الفنون س ١١ عدد ٢١ ص ٩٣ .

(٥) المنيعي ص ١٩ .

(٦) الفنون س ١١ عدد ٥ ، ٦ ص ١٠٨-١٠٩ خاص بالمسرح (مجلة مغربية) .

(٧) الفنون س ١١ عدد ١-٢ ص ٩٥ .

(٨) المنيعي ص ٢٩ .

(٩) افاق . مجلة .عدد خاص بالمسرح سنة ٧٦ ص١٣ (مجلةمغربية لاتحاد كتاب المغرب) .

(١٠) المنيعي . والفن القصصي والمسرحي م الصادق عفيفي . الفنون . سنة ١١ عدد ١ ، ٢ . ص ٩٠ .

(١١) افاق - عدد خاص بالمسرح .. سنة ٦٧ . ص ٥ .

(١٢) الاداب الفرنسية ٣١ ماي ١٩٥٤ . نقلا عن الدكتور المنيعي ص ٩٣ .

(١٣) المنيعي . ص ١١٠-١١١ ٩

(١٤) المنيعي ص ١١٣-١١٤ .

(١٥) في استجواب معه .

(١٦) دورية المسرح البلدي . موسم ٦٧-١٩٦٨ .

(١٧) المسرح الفرنسي المعاصر د . لصفي خام - ص ٢٦١ .

(١٨) سلسلة المسرح العالمي (الكويتية) : من الاعماق المختارة . يوجين يونس - ص ٨٢ .

(١) انظر ، المنيعي ص ١١٩-١٢٠ .

(٢٠) افاق ، عدد الشتاء ١٩٦٢ ص ٨٨ .

(٢١) مدوز : معناها يمر بالشيء .

(٢٢) مسرحية سيدي ياسين في الطريق ، الطيب الصديقي مخطوطة .

(٢٣) دورية المسرح البلدي موسم ٧٢-١٧٣ (غير مرقمة) .

(٢٤) المنيعي : ص ١٢٥ .

(٢٥) مسرحية (من المجذوب) مخطوط .

(٢٦) المنيعي ص ٣ .

(٢٧) ابو بكر البو خصيبي - جريدة العلم - الاحد ٢١ مايس ١٩٧٦ .

اطلالة على التراث المسرحي للمغرب

الاحتفالية او ماقبل المسرحية

محمد اديب السلاوي

دون المسارح الرومانية التي عرفتها بعض المدن المغربية ابان الوجود الروماني قبل الفتح الاسلامي بقرون(١) لم يعرف الادب المغربي المدون منه والشفاهي، اي نوع من انواع المسرح بالشكل المتعارف عليه عند الشعب الاغريقي .

فالمغرب ، كباقي البلاد العربية ـ قبل وبعد الفتح الاسلامي ـ تأخرت ثقافته في العديد من فنون القول ، اذ بقيت فنونه الشعبية خالية من اي ابداع مسرحي يمكن اعتماده كمؤشر لحركة او نهضة ، سبق للمغرب ان عرفها عبر تاريخه الطويل ، ومن ثمة كانت ثقافته سكوتية ، حسية ، لا اثر فيها للصراع الدرامي(٢) .

الا ان هذه الحقيقة ، لم تمنع الشعب المغربي ـ عبر فنونه وتقاليده ـ من التأثر بما حملته الحضارات الواردة عليه من افريقيا واوربا وآسيا ، فقدس الشعر ، والاهازيج ومزج الحكاية ، والامثولة بالرقص ، وربط التقاليد الاجتماعية المتوارثة بالغناء، واصبح الاحتفال عنده يرتبط بالكيان القومي ، وبالمعتقد الديني .

ولا نعتقد ان الفتح الاسلامي للمغرب قد غير من هذه الصورة ، بل زادها غنى بما حمله الاسلام من تقاليد وعادات وفنون جديدة ، دعمت الموروث الفني المغربي، الذي اكتسبه عبر لقاءاته الحضارية مع افريقيا وآسيا واوروبا وغيرها من الحضارات الانسانية المتعاقبة .

فاذا ما اردنا تتبع اثار الفنون التي تنطبع بطابع الاحتفال في المغرب ، فسنجدها متنوعة ، وموزعة بين فنون ورثها الشعب المغربي في المغرب عن الوجود الروماني + القرطاجني الوندالي وبين فنونه البربرية العريقة وبين فنون اخرى حملها الفتح العربي ، ولكنها جميعا تحمل سمات الثقافة السكوتية التي لا اثر فيها للصراع الدرامي .

وتؤكد هذه الفنون في مجموعها على روح الشعب في المغرب المجسمة في شخصية « الجماعات القبلية » وعليه ، فيمكن اعتبار حركات الرقص والايماء ، وانواع الاحتفالات الاجتماعية والدينية ، والالعاب الموسمية والرياضية ، والمهرجانات التقليدية للقبائل وغيرها من تعابير الحضارة الشفوية ، اشكالا بدائية لفنون المسرح في صورته المعاصرة .

ان الرقص الجماعي في جبال الاطلس المتوسط ، والغناء المتعدد الاصوات الرجالية والنسائية في الواحات الصحراوية ، وحلقات المداحين في الاسواق بمدن فاس، ومراكش ، ومكناس ، ومواكب الصوفية في العديد من المناطق الحضارية واجواق الشعر الملحون في المدن الداخلية والمواكب الموسمية المتاحة في اعياد المولد والاضحى والفطر ، وايام الجفاف ، والاحتفالات الاجتماعية والدينية التي تقام بمناسبة عاشوراء وعيد الورد(٣) وعيد الحب(٤) وعيد حب الملوك(٥) وهي مناسبات تتصف بالغناء والرقص الجماعي كلها مظاهر الاحتفالية التي تطبع الحياة الدينية والاجتماعية والفنية في المغرب.

ويجب التأكيد هنا ، انه رغم الاهمية الفنية التي لايمكن نكرانها بالنسبة لهذه الاشكال الاحتفالية ،والمرتبطة اساسا بعلم عادات الشعوب فانها لم تقدم في اي وقت من الاوقات بديلا للعمل المسرحي ، كما يجب ان نعترف هنا ان هذه الاشكال الما قبل المسرحية لم تستطع ان تؤدي الى اي شكل من اشكال المسرح ، ولهذا فانها ستبقى بالنسبة لتاريخ المسرح ، « اشكالا تراثية » على اي مسرح اصيل في المغرب توظيفها ، والاستفادة منها .

واكيد ان ماهية المسرح ، واهدافه الاخلاقية والجماعية ترتبط بالمراحل التاريخية التي مر منها العمل المسرحي عبر العصور اذ امتزج منذ نشأته الاولى عند الاغريق بالشعائر الدينية المقدسة ، ثم بالطقوس

الاجتماعية للشعب اليوناني .

وقد نشأت الدراما أي « المسرحية » من خلال الاعياد ، والاحتفالات الديونيزية مباشرة ، ومن خلال الطقوس والرقصات والاناشيد التي كان الشعب اليوناني ينشدها تمجيدا وتكريما للآلهة ، ولرجالات الدولة .

وكان المكان المكرس للحفلات يسمى مسرحا ، واصبح بعض المحتفلين يسمون « كهنة » ثم اصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين ، واصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الانشاد ونظم الاناشيد الجديدة ، يطلق عليهم اسم « الشعراء » ثم اتسعت اختصاصات هؤلاء الشعراء الى ان اصبح يطلق عليهم اسم « الكتاب المسرحيون » .

اما اول فكرة عن المسرح المسيحي ، فقد طرات على ذهن القس (اريوس) من رجال الكهنوت في القرن الرابع الميلادي ، اذ ازمع وضع خطة لقيام مسرح مسيحي مقابل المسرح الوثني ، الا ان هذه الفكرة لم تتحقق خاصة بعد ان طرد القس « اريوس » من الكنيسة من جراء ارائه المذهبية [٦] والسياسية .

وعلى الرغم من تلاشي المسرح الروماني اثر مخاصمته مع الكنيسة ، بعد القرن السادس الميلادي بدات تظهر على الساحة الادبية الاوروبية نصوص مسرحية تتميز بالمزيد من الاتقان والحبكة ، والتوجيهات « التمثيلية » و « المنظرية » ، كما اخذت اللغة في التغير عن اللاتينية حتى اصبحت في اخر الامر لغة اقليمية (فرنسية او المانية ، او غيرها) .

وطوال هذه الحقبة من التاريخ البشري التي لعب فيها المسرح دور الموجه ، والناقد احيانا ، كان النص الدرامي هو جوهر المسرح ، فتاريخه لا يعدو ان يكون تاريخ الشعراء والمؤلفين الدراميين منذ اسخيلوس وسوفوكليس ، وارستوفان حتى شكسبير ، فابسن وبرناردشو ، حيث يعتبر المؤلف مسرحيته هي المحور الذي يجب ان يملي سلطانه على جميع رجال المسرح ، لا يحيد احد منهم عن ادق جزئية من جزئياته [٧] وحيث يعتبر الجمهور حضوره للاحتفالات المسرحية ، هو حضور تقديس للتصور اللغوي الذي تنبني عليه الصراعات المسرحية .

ولا بد من الاشارة هنا الى ان « الصراع » هو اصل المفهوم المسرحي عند اليونان ، والاغريق ، وهذا الصراع يتخذ اشكالا ثلاثة [٨] :

١ ــ الصراع العمودي ، حيث تواجه الحرية البشرية الارادة الالهية ، وقد قدم المسرح اليوناني في هذا الصدد نموذج (بروميثيوس) المقيد بالاغلال .

٢ ــ الصراع الافقي ، والذي يواجه فيه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض والمثال الاكثر تعبيرا في هذا الصراع هو « انتجونا » .

٣ ــ الصراع الديناميكي وفيه تقف حالة العفوية البشرية او ما يسمى عندنا بالقدر المقدر ، ويظل خير مثال على هذا الصراع ، مسرحية « الفرس » الذين تقوقعوا على هزيمتهم ، وعلى دهشتهم من انهزام القدر .

واذا قررنا ان المسرح اليوناني ، بهذه الصورة ، هو اول مسرح متكامل عرفته البشرية ، فان ذلك يضع علينا سؤالا هاما هو هل يكون ذلك (الصراع) سببا رئيسيا في ابعاد المسرح عن التمثيل الاسلامي ، وهل يكون ذلك سببا في خلو الحضارة الاسلامية من اي عمل مسرحي متكامل ؟

لقد رافقت الحضارة العربية هذه المسيرة التاريخية الطويلة للوجود المسرحي عند الاغريق والبلاد الاوروبية الاخرى ، وكانت الحضارة العربية خلال هذه المسيرة تملك هي الاخرى تراثا ادبيا لاحد لغناه ، ولاحد لكثافته ، يتمثل في روائع ادب ما قبل الاسلام ، التي رفعت الروح الشعرية الى قمم لا تجاري اي فن شعري اخر ، والتي غاصت في اعماق التفكير الانساني الى حد لا يمكن ان تصل اليه حضارة اخرى ، لتتمثل في الآداب الرفيعة التي ابدعها الشعراء والكتاب المسلمون في المشرق والمغرب والتي تميزت بالنقاء والوضوح الفكري ، وبالابتكار والتألق في العديد من المجالات الابداعية .

وخلال هذه المرافقة الطويلة نجد ان المسرح يضيء بعدم وجوده في العالم العربي قبل الاسلام وبعده ، وذلك رغما من معرفة الحضارة الاسلامية ، تمام المعرفة للارث اليوناني بما فيه فلسفة افلاطون وارسطو ، ومسرح (ايسخيلوس) الكبير (وسوفوكل) (واربيديس) الشيء الذي يؤكد ان التفكير الاسلامي لم يرغب عن طواعية واقتناع ان يتوقف امام مفهوم التمسرح ، وذلك لاسباب سنحاول تلخيصها من خلال اراء بعض الباحثين الذين سبقونا لمعالجة هذا الموضوع .

١ ــ الاستاذ محمد عزيز [٩] يعتقد انه ما دام الانسان يكتشف نفسه ندا للآلهة في التراجيديا اليونانية التي هي أصل المسرح ، أو على الاقل يشكل شخصية مستقلة تحيا وحدها تجاهه ، فان هذا الانسان يجد نفسه امام ارادتين ، ارادته الشخصية وارادة الله .

وبالنسبة للدين الاسلامي ، فان مثل هذه الثنائية ليست موجودة فحسب ، بل انها غير متصورة على الاطلاق .

فعلينا ان نفهم ان كل ما صنعه الله في هذا العالم هو اشبه بالادوات الصغيرة التي نصنعها نحن ، « دمى ميكانيكية » ، والعالم الذي هو أكبر واكمل شكل فني ليس الا دمية ميكانيكية يحرك الرب خيوطها كيفما شاء، لذلك ليست هناك دراما في الاسلام لان الدراما كما يعرفها التفكير الاوروبي الشائع تدور في قلب الانسان ، انها دراما حريته ، ولكن هذه الحرية بالنسبة للمسلمين مشروطة بالارادة الالهية من هذه الزاوية لا يمكننا تصور نشوء صراع يتواجه فيه الكل مع شيء اصغر منه ، كما هو الشأن بالنسبة للدراما او التراجيديا اليونانية الاصل .

٢ – اما جان دوفينيو(١٠) فيلاحظ ان الارادة الالهية اللامتناهية والتي لاحدود لقدرتها عند الانسان المسلم ، تتعارض تمام التعارض مع حرية الانسان الصغير ، وبما ان ارادة الانسان هي جزء من ارادة الله ، وما دامت كذلك ، فلا يمكن ان تنفصل عنها ، وبالتالي ان تواجهها (كما هو الشان بالنسبة لابطال المسرحيات الاغريقية واليونانية) .

٣ – ويلاحظ لويس غارديه (١١) بان غياب المسرح عن الحضارة الاسلامية يعود الى صعوبة تنظيم العروض المسرحية في مجتمع يحارب فيه رجال الاخلاق والمحافظون تمثيل الادوار النسوية ، ويعود اكثر من ذلك الى المعنى الاليم للقدر الانساني ، فان صراع العواطف النفسي الذي يعتبر المادة الاساسية للدراما او التراجيديا ، وتحليل الطباع الذي تقوم عليه كل الكوميديات الكبيرة الانسانية ، لم تكن قط من خصائص المجتمع الاسلامي القديم ، فهذا العراك بين الانسان وقدره الذي مجده كتاب المسرح اليوناني لا يتناسب مع مفهوم الحياة ، ولا مع العلاقات التي تربط الانسان بخالقه في المجتمعات العربية الاسلامية .

٤ – وقد لاحظ جوستاف فون (١٢) ان الاسلام ، في بعض المذاهب ، لم ينجح في خلق فن مسرحي رغم معرفته بالثقافة اليونانية ، وهذا يعود الى سبب تاريخي قدر ما يعود الى مفهوم الانسان في الاسلام ، وهو مفهوم يمنع وقوع اي (صراع درامي) .

٥ – ويوضح جون جورتيوم(١٣) هذه الفكرة ذاتها فيقول: اذا لم تكن هناك حرية اختيار حقة ، واذا لم يكن لهذا الاختيار معنى يتجاوز به الحالات الخاصة ، واذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الاخلاقي في الروح نفسها ، فان الانسان العادي لا يمكنه ان يصبح انسانا دراماتيكيا .

اذن هناك تعارض واضح بين الاسلام كدين وبين المسرح كدراما متحركة وعلى اساس هذا التعارض نجد العديد من المترجمين العرب والمسلمين الذين نقلوا اسس الفكر العلمي اليوناني الى العربية ، تجاهلوا كل التجاهل الاثار المسرحية ، لدرجة ان (ابن رشد) عندما قام بترجمة كتاب (فن الشعر) لارسطو الى العربية ، واجهته صعوبة لغوية دقيقة في نقل كلمتي (الكوميديا) و(التراجيديا) الى العربية ، وقد خرج من هذا المأزق باستعمال كلمتين تدلان دلالة واضحة على اتجاه التفكير الاسلامي في ذلك الوقت ، وهما :

(الهجاء) ليدلل بها على الكوميديا و (المديح) للتراجيديا ، ومما لاشك فيه ان ابن رشد لم يكن جاهلا خطأ ترجمته ، الا ان التبرير يرجع الى ان التفكير الاسلامي لم يرغب ان يتوقف امام مفهوم المسرح ، لما يشوبه من شوائب تتعارض مع مفهوم التشخيص الدرامي في الاسلام .

– ٣ –

فهل يعني هذا ان الحضارة الاسلامية بقيت خالية من التمسرح .. أو ما يسمى اليوم بالاحتفالية المسرحية؟

في الحقيقة ، ان البلاد الاسلامية وحتما التي عرفت ازدهارها الحضاري في احقاب مختلفة من التاريخ ، كدمشق ، وبغداد ، وفاس ، والقاهرة ، لم تعرف اي نوع من انواع المسرح بالمفهوم اليوناني ، الا ان ذلك لم يمنع هذه البلاد وغيرها من معرفة اشكال مختلفة من التمسرح .

فبالاضافة الى الفروض الدينية ، الشهادة ، الصيام ، الزكاة ، الحج ، التي هي فروض تؤدى جماعيا، وبشكل احتفالي ، فان ما يصاحب هذه الفروض من احتفالات وتجمعات وتقاليد في البلاد الاسلامية لا يخرج عن اطار العمل الاحتفالي الشعبي .

واغلب هذه الاحتفالات تجد جذورها في تقديس الاولياء ، والمتصوفة وشيوخ الطرق ، حيث تقام لهم المراسيم السنوية ، وتنظم لاجلهم احتفالات دينية ، وموسيقية ، لا تخرج في اطارها الشكلي ، وفي موضوعها وتحركاتها عن فنون العرض المسرحي الشامل .

ولنذكر بالمناسبة ضمن هذه الاشكال الروايات النابضة بالحياة ، او المليئة بالدعابة الساخرة التي تضمنتها مقامات بديع الزمان الهمذاني ، ومقامات الحريري .

فان بطلي هذه النوادر يشبهان الى حد بعيد ابطال كوميديات القرن السابع عشر والثامن عشر الميلادي عند سكابان وفيجارو الذين مثلوا سيطرة التفكير الساخر الى جانب اظهارهم سوء نية الاسياد في المجتمع الاوربي .

وابرز هذه الاحتفالات (التعازي) التي عرفها الشرق خلال القرن السابع الميلادي ، والتي تعتبر أهم شكل درامي عرفته الدولة الاسلامية حتى الان (١٤) .

ففي الايام التي تسبق اول محرم ، في الجوامع ، وفي الساحات العمومية وفي بعض المنازل الخاصة ،ومن اعلى المنابر تقف شخصيات دينية لتروي احداث بطولة الحسين بن علي وتشيد بمناقبه .

هاته الشخصيات كانت تسرد المديح ثم تضمنه حوادث تفسيرية والنتيجة كانت مزيجا من الرثاء والغناء والمواعظ .

وفي اليوم العاشر يمثل المشهد الملقب بالتعازي ، ويدوم عرضه عدة ساعات ، تكون بعدها نهاية العرض الاليمة (١٥) .

وعلى الرغم من ان مسرحيات التعازي التي توجد نصوصها محفوظة في اهم المكتبات العالمية قد كتبها مؤلفون مجهولون ، ويتم عرضها في الساحات العمومية، فانها من الناحية الشكلية والموضوعية شديدة الشبه بالطقوس التي كانت تقام لادونيس ، ويمكننا ان نقارنها من جهة ثانية بالاعياد ومسيرات الاسرار التي ما زالت تقام حتى يومنا هذا في مدينة (اوبيرا مرجو) في باڤاريا .

— ٤ —

ان هذه المظاهر المسرحية ، التي تبرز في الطقوس والاساطير والفروض ، وفي العادات والتقاليد ، والاعياد، على طول وعرض العالم الاسلامي ليس لها الا علاقة رقيقة وضعيفة بالمسرح في مفهومه المعاصر ، الا انها في عمقها ساهمت في تكوين اشكال مسرحية مميزة ، باعتبار ان هذه المظاهر ، نفذت واعتمدت على المعتقدات وعلى الاساطير ، كما هو الشأن عند اليونانيين القدماء الذين تشابكت معتقداتهم الدينية ومؤسساتهم الاجتماعية .

ورغم الاهمية التي لا يمكن نكرانها بالنسبة لعلم عادات الشعوب والتي تقدمها هذه المظاهر ، فان هذه الاشكال الاحتفالية لم تستطع ان تؤدي الى شكل متطور ودائم للمسرح في البلاد العربية والاسلامية .

وحتى الان ، وقد اخذ العالم العربي يستورد الاشكال والمضامين المسرحية من الغرب لان الفن الدرامي اصبح من مستلزمات الحياة المعاصرة ، لم يستطع هذا المسرح الاستفادة من الاشكال الاحتفالية التي خلفتها لنا الحضارة الاسلامية بعاداتها وآدابها ، ومظاهرها الاجتماعية ، وفنونها الشعبية .

— ٥ —

وبالنسبة لهذه المظاهر الاحتفالية في المغرب ، فمنذ بداية القرن السابع للميلاد ارتبط المغرب بالاسلام واندمجت تقاليده وعاداته في تقاليد وعادات العرب وسرعان ما تحولت فاس ، وبعدها مدينة مراكش الى احدى العواصم الهامة ، والبعيدة الاثر في الفكر الاسلامي.

وعلى مدى السنين ، ظهرت الى جانب مظاهر الاحتفال التقليدي والفلكلوري الذي كان يميز التراث المغربي قبل الاسلام ، مظاهر احتفالية اخرى اكثر غنى.. واكثر اهمية من سابقتها .

وحتى نضع فكرة عن هذه الاحتفالات .. ذات المظهر المسرحي في موضعها الاصلي ، يبدو من الضروري ان نضع صورة تقريبية لهذه المظاهر وبذلك سنلجأ الى تصنيف يجمع زمر هذه المظاهر التي تتوافق مع الاشكال الاحتفالية القابلة للتمسرح ، والتي هي بالفعل اشكال احتفالية مسرحية .

أ ـ اولى هذه المظاهر ما يسمى (بالحلقة) :

والحلقة هي تجمع دائري في احدى الساحات العمومية ، يقف وسطه (الراوي) والمساعد ، اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات ، والاساطير ، والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية صرفة ، تجمع بين التشخيص المباشر والايماء .

ويوجد حتى الان سوق كامل لهذا النوع من الاحتفال اليومي بمدينة مراكش وبالضبط بالساحة الشهيرة ـ جامع الفنا ـ التي يحج اليها آلاف السياح كل سنة من مختلف انحاء المعمورة لمشاهدة هذا النوع الفريد من المسرح الاحتفالي .

وتمتاز الحلقة باعتمادها على الحوار والتشخيص والغناء والمونولوج ، وكاي عمل مسرحي تعتمد ايضا على الجمهور ، وعلى تجاوبه المستمر والمتواصل .

فامام دائرة تزداد اتساعا لحظة بعد اخرى ، يقف مجموع من الرجال والنساء والاطفال ، يركزون انتباههم حول أسطورة اولئك الابطال التاريخيين الذين حاربوا الانس والجن ، وانتصروا على عفاريت سيدنا سليمان..

يبدا المنشد انشاده ، وهو يؤدي حركات ايمائية شديدة التعبير ، واحيانا يرافقه عازف مزمار ، او منشد معاون ويروي بلغة مثيرة ، المطاردات البطولية والمعارك المخيفة المأساوية ، والحب المسحور الذي يتدخل فيه ملك الجن ، وامير العفاريت باستمرار ، والذي تنتصر في نهايته العفة والفضيلة والايمان .

واذا نحن التفتنا الى (الحلقة) وجدنا انها في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة ، فهي تتميز بهندستها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات كما انها

تتميز بنوعية جمهورها ، الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التخيل ، كما تتميز ايضا شخصية الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق تضخيم الابطال الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفيا خلاف ما هو الشأن في (حلقة) بريشت ، بالمسرح الملحمي .

وظهرت هذه (الحلقة) في مسرحيات مغربية عديدة منها (سيدي عبدالرحمن المجدوب) للطيب الصديقي (القاضي في الحلقة) (وارض الذئاب) لاحمد الطيب العلج (والحلقة فيها وفيها) لعبدالقادر البدوي ، وغيرها .

واذا كانت (الحلقة) تقوم على اساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية وبين الاشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة ، حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة ، وانما داخل نفس الجمهور ، ففي خياله تعيش وتتمرد وتثور وتقاوم وتعشق فان المسرح المغربي على الرغم من استغلال الحلقة « مسرحيا » فانه لم يتجاوز الشكل الى المضمون ، مع ان هذا الاخير شديد الارتباط بما سبق .

فالحلقة اذا ،ما دة خام غنية ، وذلك لانها تشكل منطلقا مهمًا لنقد الاوضاع الاقتصادية والسياسية ، والاجتماعية التي افرزتها (١٦) كما انها في شكلها الفني تشكل اداة عظيمة للعمل المسرحي في شكله الحديث(١٧) .

٢ ــ البساط ، وهو فن تمثيلي صرف ، يعتمد على الحوار والتمثيل ، وعلى الجمهور كذلك .

وفن البساط ، عرف وجوده ونشاطه « بالقصور الملكية » ، حيث كان يحضر الى بهو خاص بالعرض جماعة من الممثلين ، يعرضون بطريقة كاريكاتورية المشاكل التي تطرح على الساحة الشعبية او التي لم يستطع القضاء الفصل فيها امام السلطان. وحاشيته .

وكانت مهمة البساط تكاد تنحصر في عرض القضايا الشعبية امام السلطان بمناسبة احد الاعياد الوطنية الدينية ، حتى يمكن من الفصل فيها ، او البحث فيها.
وشخصيات مسرح البساط ، كانت مميزة بذكائها ، وتجربتها وشجاعتها ، ومهارتها ، الفنية (١٨) .

وهذا المسرح يعتمد على شخصيات ثابتة ، (هي) : « المسيح » و « بوهو » و « النشاط » وهي شخصيات تمثل قطاعات معينة في المجتمع المغربي تتحول في هذا النوع من الاحتفال المسرحي الى صور انتقادية لاوضاع متغيرة .

وهذا الاحتفال من حيث شكله العام يعتمد على حكايات بسيطة ذات بداية وعقدة ونهاية ممزوجة بالتمطيط والغرابة في سبك الحدث .

والبساط (كمسرح) راجع اصله الى عهد عريق قديم اذ يظهر انه من آثار المسرح الروماني الذي عم بعض المدن المغربية ، وخاصة مدن « شالة » ناحية الرباط العاصمة ووليلي ، ناحية فاس العاصمة العلمية ، كما جاء ذلك في وصف لصاحب كتاب المسالك والممالك للبكري .

ومسرح (البساط) بقي متأثرا الى عهد بعيد « بالكوموس » اليوناني المعتمد على الرقص والغناء والفكاهة واللهو ، والقائم على الارتجال في الحوار والاداء .

٣ ــ المداحون ، وهم فرادى وجماعات تتجول في الاسواق العامة بارعة في الايماء تقوم بمدح الشخصيات الشهيرة ، وتقلد اللهجات والعادات، وتروي الحكايات بشكل انفرادي ومتسلسل .
وهناك بمدينة فاس ، اسواق مازالت قائمة لهؤلاء المداحين .

٤ ــ المولودية ، وهي احتفال ديني يقام بمناسبة عيد المولد النبوي في المساجد ، والدور ، ويعتمد على جماعة من المنشدين ، والمرددين والرواة ، يقوم كل واحد منهم باداء دوره على انفراد في سرد سيرة مولد الرسول ، مع ترديد الاناشيد جماعيا . كمقاطع تفصل بين الرواية والاخرى ، وبين الحادثة والحادثة .

ويمتاز احتفال (المولودية) بتنسيق الحوار ، وتوزيع الادوار على المنشدين والرواة ، وعلى التجاوب الروحي للجمهور المشاهد وما زالت حتى الان هذه الاحتفالات تجد سوقا رائجة في الاعياد ، والافراح والمآتم على السواء ، وما زالت الدور المغربية تشهد احتفالات المولد بصفة مكثفة ومنظمة ربيع كل سنة .

٥ ــ وضمن اطار هذه المظاهر الاحتفالية يمكن ان نضع ايضا الغناء المتعدد الاصوات لسكان الاطلس المتوسط ، وسكان قرى الجنوب ، حيث يشكل التصفيق المنظم الخاص ، نوعا من الرد ، ومن السند للغناء ، ويخلق بذلك شيئا يشبه الحوار الدرامي .

وقد استطاعت وزارة السياحة المغربية ان تزيد في عمر هذا الاحتفال باقرار تنظيم مهرجان فلكلوري بمدينة مراكش، يستعرض مثل هذه الانواع من الاحتفالات الجماعية ، بشكل مسرحي بحت (١٩) .

٦ ــ الموسم ــ والمغرب زاخر بانواع المواسم ، التي يحتفل فيها الطرقيون (عيساوة ــ كناوة ــ حمالشة ــ دوقاوة ــ الكتانيون ، الادارسة ،

الحراقيون ... الخ) احتفالات جماعية تختلف من طريقة الى اخرى ، ومن مدينة الى مدينة .

والسمة التي تجمع هذه المواسم ، هي تلك الاستعراضات الجماعية التي يقوم بها الطرقيون لاعلامهم، وادواتهم ، في الازقة والشوارع امام جماهير من الاتباع والانصار والمريدين وتلك الاناشيد التي يرددونها فرادى وجماعات بشكل تشخيصي وكذا تلك الرقصات الجماعية التي يرددونها مصحوبة بتراتيل صوفية ، ودينية .

وما زالت تقام حتى الآن بمدينة مكناس احتفالات سنوية بمناسبة عيد المولد النبوي ، لهذه الطرق الصوفية امام ضريح (سيدي محمد بنعيسى) ، حيث يحج الى مكان الاحتفال مئات من المتفرجين من مختلف انحاء المغرب ، ليشاهدوا مواكب الطرقيين وهم يحملون اعلامهم ، ويرددون اناشيدهم ، ويرقصون ويضربون انفسهم بالسياط ، والمطارق ، ويقومون باشارات مسرحية وبهلوانية ، وايمائية .

٧ ـ عريفات ـ وهم فتيات صغيرات ، يضعن على وجوههن مساحيق العرائس ، ويخرجن في مواكب جماعية ايام الجفاف لطلب الغيث ، او لطلب الخلاص للنفبسات من النساء ، وقد رفعن معلقة كبيرة من الخشب علقت عليها صورة من القماش الملون ، يطفن بها الشوارع ، ويرددن انشادات شعرية كلها توسلات الى الرب الاعلى في الخلاص ، او في رحمة الارض بالمطر .

والاهمية الدرامية لهذا النوع من الاحتفال تكمن في التوزيع الفني لادوار العرائس وفي تشخيصهن لهذه الادوار امام المارة من الناس في شوارع المدينة .

٨ ـ سلطان الطلبة ـ وهو احتفال سنوي ـ ينتخب فيه طلبة جامعة القرويين سلطانا عليهم ، تدوم سلطنته

سبعة ايام ، يقوم خلالها بتمثيل اعباء الملك .

وخلال هذه الايام السبعة ، ينصب الطلبة خيامهم على ضفاف (وادي فاس) ويشخص الطالب المنتخب شخصية السلطان ، حيث يشكل حكومته ، واعوان دولته ، ويمارس مهامه القانونية بشخصية الملك .

وخلال هذا الاحتفال ، غالبا ما يقوم السلطان الاصلي بزيارة مجاملة لسلطان الطلبة المنتخب ، ويلبي جميع رغباته التي تكون في الاعم رغبات الطلبة ، بعدما يحضر حفلة (البيعة) التي يمثل فيها كل الطلبة ادوار الشعب بهيئاته واحزابه ، وطوائفه .

ويمتاز هذا الاحتفال بكونه يقدم انموذجاً لمسرحية الحياة الاجتماعية بكاملها ، حيث يلعب كل فرد دورا جديدا ابتكره حسب الوضع الجديد الذي خلقه المجتمع نفسه بصورة كاملة وعفوية [٢٠] .

واذا نحن رجعنا الى عروض (سلطان الطلبة) وجدنا ان الشعب يحقق شعبية الحكم من خلال هذا النوع من الاحتفال ، كما انها تشكل عنده مناسبة لان يضحك على فقره من جهة ، وعلى لا معقولية ان يكون الانسان غنيا او فقيرا خادما او سيدا ، وان من اهم قواعد هذا الاحتفال (اللعبة) ان يعي المقلد انه يلعب فقط ، ولذلك يتحتم عليه الهروب في اليوم السابع من الاحتفال قبل طلوع الفجر ، فالجاه غير حقيقي ، والغنى والبذخ وكل مظاهر الابهة ليست حقيقية ، ان هي الا لعبة يحدها وقت معين .

وان هذه اللعبة ـ الاحتفال ـ تشكل هي الاخرى مادة خصبة يمكن ان تجدد دم المسرح المغربي اذا عرف هذا المسرح كيف يصبها في قالبها الفكري ، وكيف ينطلق بها من ارضية صلبة واضحة .

فهذا النوع من الاحتفال يعتمد على التبرير كما ان خصوبته تظهر في شكله الفريد المعتمد على شبه ارتجال وفي التمثيل الجماعي (الذي تقوم به المدينة كلها)لدرجة ان الخط الفاصل بين ما هو تمثيل وما هو واقع يمحى كليا [٢١] .

٩ ـ عبيدات الرما ـ وهذا نوع من انواع المسرح يعتمد على التمثيل والتشخيص ويقوم على الارتجال ، والتقليد من حيث موضوعه ، وعلى الحلقة نصف دائرية في شكله ، وكان هذا النوع من الاحتفال يقام عادة في دور (المخزن) اي قصور السلاطين والوزراء ، والقضاة الخ .. ويقوم اساسا على الاضحاك .

والممثلون من بين (عبيدات الرما) يزينون رؤوسهم بقلنسوات مزخرفة باصداف الحلزون زخرفة مضحكة، ويتدلى من ورائهم ذنب الثعلب ، وقد يرتدي الواحد منهم كسوة نسوية اذا ما دعا المشهد الى تقليد النساء .

واما الموضوعات التي يتناولونها في لعبهم ، كثيرا ما تتناول حياة المراة وقصص العجائز ، والخرافات والاساطير التي لاصلة لها بالواقع .

وطريقة التشخيص عندهم ، انهم يقطعون اداءهم بالنقر على الدف والناي فتكون تلك الرنات الموسيقية تجسيما لاهمية المعنى ـ وتنبيها ، وايقاظا للجمهور الذي يتابع حركاتهم التمثيلية [٢٢] .

١٠ ـ سيدي الكتفي ـ وهو نوع من انواع الاحتفالية المسرحية انحدر من ((البساط)) ، وانفردت به مدينة الرباط التي كانت عاصمة للسلطان مولاي يوسف ، ويبدو ان ظهوره في المغرب لاول مرة

جاء نتيجة تكتل الحرف الصناعية وتنظيمهـا بالمغرب ، وذلك عندما كونت طائفة منهم فرقةعلى غرار الفرق الصوفية ، خاصة بتمثيل بعضالمشاهد الاجتماعية والدينية .

وكانت الاماكن التي تشهد هذا النوع من المسرح هي الدور الخصوصية لافراد الجماعـة(٢٣) اي نوادي الصناع والحرفيين .

١١ـ تكميديازن ـ وهـم فرق بهلوانيـة يتجـولون في الأسواق المغربيـة ينتمون الى قبائل الاطلس المتوسط ، وهم يترحلون بصفة دائمة ومستمرة، ويقيمون في الاماكن التي يستقرون بها ، حفـلات غنائية ، وتمثيلية ، تجمع بين الايمـاء والرقص والغناء الجماعي .

١٢ـ الزلان ـ قطعة درامية تعود اصولها الى العهـد الروماني وما زال بدو المغرب يؤدونها وهي لعبـة يختلط فيها الشعر بالرقص والموسيقى ، تعتمد على الارتجال ، وتوفر للذين يؤدونها كـل انـواع اللهو والتواجد والتواصل(٢٤) ، وتقام حفلاتها في الوقت الراهن بجبال الاطلس المتوسط في فصـل الربيع من كل سنة .

١٣ ـ اولاد احماد وموسى ، وهي طريقة صوفية متقلبة يقوم اتباعها بالعاب بهلوانية وقد استغل الاوروبيون اتباع هذه الطريقة فالحقوهم بالسيرك ، لانهـم يتوفرون على حركات ايمائية ، والعاب في منتهـى الدقة والرشاقة .

١٤ـ بوجلود ـ مهرج ـ مسرحي ـ يرتدي جلد المعـز ويتجول في الشوارع (خاصـة بمدن الشـمال) صحبة غياط وطبال ، من اجل اضحاك الاطفـال وتسليتهم وخاصة ايام عيد الاضحى ، ومـا زال « بوجلود » هـذا يرافق فـرق « جهجوكـة » الموسيقية باقاليم « جبالة » و « الريف » بالشمال المغربي .

١٥ـ الفرجة .. واصل الكلمة هو الفرجة ، وهو مسرح يعتمد علـى الشعر الملحون ، وعلى الموسيقى الشعبية ، وقد كانت (الفرجة) الى عهد قريـب تعرض هزليات بلغة الشعر ، وتشخص مواضيع اجتماعية هي اقرب الى الخيال منها الى الواقع.

ويؤكد لنا الاستاذ حسن السائـح في حديث عن تاريخ المسرح المغربي (٢٥) ان الفراجـة عرضت قصيـدة الحراز من شعر الملحون المغربي (الجزل) وهي قصيدة طويلة تصور عاشقا يحتال للوصول الى حبيبته ، ويأتي الى منزلها في صور مختلفة ليحظى بها (٢٦) كما عرض هذا النوع من المسرح قصيدة (الضيف) التي يصور فيهـا الشاعر محاكمة عشيقته عند القاضي ، ويقدم حجج حبه وهواه حتى يقضي له ، وقد تـرك لنا الشاعـر الشيخ الجيلالي المدغري قصيدة رائعة في هذا الموضوع (٢٧) .

يقول جان دوفينو(٢٨) ان المسرح كلمة مبنية ، وبذلك فهو كشف ديناميكي ومنذ ان يستخدم الانسان اللغـة ليلقي بجسر الى نفسه او الى الاخرين ، ومنذ ان يحاول التواصل ليواجه الصراع الذي يضنيه لتصبح اللغـة سلاحا وتعبيرا ايجابيا ، تنتقل من الكائن بصفتهـا تجربة معاشة الى المطلق حيث يوجد المسرح ...

والمسرح كالحياة اليومية ، فن سريع ، يعربدوما عن الحاضر ، ويحتاج دائما الى جمهـور ، الى صدى ، الى تكامل .

والمظاهر الاحتفالية التي استعرضنا بعضها فـي الحياة العامة المغربية تقوم على اللغة كاداة تواصل ،وعلى الجمهور كاداة تكامل ، وعلى صدى اللغة والحركة فـي النفس ، وفي الحياة .

ان (الحلقة) و (مسرح البساط) و (المواسم) واحتفال (سلطان الطلبة) كلها احتفالات تقوم علىالحوار، وعلى الجمهور بالاساس .

من هنا نرى ان هذه المظاهر الاحتفالية ، تشـكل قاعدة صلبة للعمل المسرحي .

يقول ستانسلافسكي (٢٩) ان المتفرج والممثل على السواء شريكان فعالان في تمثيل المسرحية ...

فالجمهور لا يكمل الممثل في العمل الدرامي فحسب، بل هو يكمل الفكرة ، يكمل المؤلف ايضا ، ان الفكـرة لاتصنع الاحتفال وحدها ، ولكن يشاركه فيها الجمهور بالاساس ، فهو الذي يفرض صياغتها حسب مزاجه ، ولغته ، ومعتقداتـه ، وتبعـا لقوة مخيلتـه ودرجـة حساسيته .

ونحن عندما نقول ان الجمهور هو الـذي يخلـق الدراما ، لانقصد هذه المجموعة من المشاهدين الذيـن تضمهم جدران المسرح ، وانما نعني الكيان الكامل للمجتمع البشري الذي يكون جمهور المسرح جزءا او عينة منه(٣٠) .

لهذا فان الاستمرارية التي عرفتها هذه العيناتمن الاحتفالات ، طوال مئات السنين دون ان تتوارى او ان تختفي من الساحة الاجتماعية ، سرها هو ذلك الاصرار المتواصل لجمهورها المتجاوب معهـا ، والمتنقـل مـع اصحابها في (مسارحهم) العمومية بالساحات والازقة والدور .

ولا نشك في ان تلك الاحتفالات ، بما تمتاز به من

اصالة ومن فنية ، وحبكة ، ودراماتيكية ، تستحق من المسرح المغربي الحديث وقفة طويلة لا لكونها (احتفالات) شعبية ، ولكن لانها فنون درامية اصيلة متجددة ، على هذا المسرح ان يعانقها ويمسرحها بالمفهوم المعاصر لكلمة مسرح .

ان المسرح المغربي ، كالمسرح العربي ولد من النقل والاقتباس ولذلك ، فعلينا ان نحافظ على شكل هذا المسرح ، اما روحه واسسه ، فعلينا ان ننقلها من تراثنا المتواصل المتواجد ، الذي لايخلو من العنصر الدرامي ، المتحرك الذي يشكل الصورة النهائية للمسرح الحديث .

هامش

(١) مازال من هذه المسارح مسرح وليلي القريب من مدينة زرهون وهو من الاثار الرومانية التي يحج اليها الاف السواح كل سنة ، وكانت الى عهد قريب تقام على هذا المسرح حفلات مسرحية كلاسيكية تحت الاشراف المباشر لوزارة السياحة المغربية ، ومسرح طنجس ، الروماني بطنجة ، ومسرح شالة بالرباط العاصمة .

(٢) للمزيد من التفاصيل في هذا الموضوع راجع انطلوجية الادب المغربي « د ، هنري دويلر » منشورات بلون .

(٣) عيد الورد يقام بقرية قلعة مكونة بالجنوب المغربي في فصل الربيع من كل سنة .

(٤) يقام في قرية اميل شيل بالجنوب في بداية فصل الربيع من كل سنة حيث يتم فيه التعارف بين الذكور والاناث من اجل الزواج .

(٥) يقام بمدينة صفرو القريبة من مدينة فاس في بداية الصيف من كل سنة .

(٦) فن المسرح لاوديت اصلا (ترجمة محمد فرحات عمر) القاهرة ١٩٧١ . (المكتبة الثقافية) .

(٧) المرجع السابق .

(٨) الاسلام والمسرح لمحمد عزيزة دار الهلال ـ القاهرة . رفيق الصبان) .

(٩) المرجع السابق .

(١٠) في كتابه سيسيولوجية المسرح ـ باريس ١٩٦٨ .

(١١) كتاب الهلال (القاهرة) ابريل ١٩٧١ . الاسلام والمسرح السابق الذكر .

(١٢) مجلة ديوجين العدد ٤٨ سنة ١٩٦٤ .

(١٣) الاسلام والمسرح لمحمد عزيزة ـ دار الهلال القاهرة .

(١٤) بالاضافة الى الدراسات التي انجزها المستشرقون الالمان والفرنسون والانجليز حول التعازي هناك اعداد خاصة من المجلات التركية التي خصصت لهذا النوع من المسرح دراسات مسهبة ، والتي تعتبر مرجعا هاما في هذا الموضوع .

(١٥) الاسلام والمسرح لمحمد عزيزة .

(١٦) عبدالكريم برشيد ـ الثقافة الجديدة العدد ٢ شتاء ١٩٧٥ .

(١٧) راجع موسوعة العمل النقدي (اللامعقول) لارنولدب هنجلف ترجمة (عبدالواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والفنون) ـ بغداد ١٩٧٩ .

(١٨) للمزيد في التفاصيل راجع كتابنا المسرح المغربي من اين والى اين دمشق ١٩٧٥ . ومقالات الاستاذ احمد الطيب العلج عن مسرح البساط ، في مجلة فن وثقافة ، اعداد ١٩٥٧ .

(١٩) في السنوات الاخيرة اخذت وزارة السياحة تسند تنظيم هذا المهرجان لمخرجين مسرحيين معروفين امثال الطيب الصديقي ، وعبدالصمد دينيه ، وعبدالرحمان بلخياط لتعميق تجربتهم المسرحية .

(٢٠) للمزيد من التفاصيل راجع كتاب جامعة القرويين لعبدالهادي التازي .

(٢١) عبدالكريم برشيد ، المرجع السابق .

(٢٢) راجع بحثا تفصيليا عن عبيدات الرما ، للاستاذ عبدالله شقرون ، مجلة الفنون (المغربية) السنة الاولى العدد السادس مايو ١٩٧٤ .

(٢٣) راجع كتاب ابحاث في المسرح المغربي للدكتور حسن المنيعي . ومحاضرات لعبدالله شقرون مجلة الفكر ـ تونس يناير ١٩٦٣ .

(٢٤) البرابرة ـ هنري بوسكي ، وابحاث في المسرح المغربي للدكتور حسن المنيعي .

(٢٥) مجلة فنون (الرباط / ابريل ١٩٧٤) .

(٢٦) حول الاستاذ عبدالسلام الشرايبي موضوع هذه القصيدة التي مسرحية اخرجها الفنان الطيب الصديقي (للمسرح البلدي) كاضافة الى المسرح التراثي المغربي .

(٢٧) راجع كراسات الاستاذ محمد الفاسي عن الملحون المغربي (طبع باريز) .

(٢٨) سوسيولوجية المسرح .

(٢٩) اعداد الممثل .

(٣٠) فن المسرح ، ترجمة محمد فرحات عمر .

حول المسرح المغربي

د. حسن المنيعي

اذا استثنينا بعض القوالب « الماقبل مسرحية » التي عرفها المغرب عبر مراحل تاريخية ، والتي تتجلى في « البساط » و « الحلقة » و « سيدي الكتفي » وحفلات « سلطان الطلبة » ، فان المسرح بمفهومه الاوروبي لم يدمج في حياتنا الفنية الا في بداية الثلاثينات من هذا القرن . وقد اجتاز في هذه الفترة مرحلة صراع عنيف بين رواده وبين ادارة الاستعمار الاجنبي ، مما دفع الفرقة التي تكونت انذاك الى تجميع جمهور متحمس ، والاتصال بالغالبية من الناس والاقلية منهم على السواء . وقد تزعم هذا الاتجاه مجموعة من الشباب الواعي امثال محمد القري ، وابن شيخ ، والمهدي المنيعي ، والزغاري وغيرهم ، بعد ان تركزت اهتماماتهم على التغيير الاجتماعي ، والتوجيه السياسي ، ودفع الجماهير الى رفض ظروف الشقاء ومواجهة سياسة الظلم التي كان يمارسها الاستعمار الفرنسي او الاسباني.

وبما ان الامر كان كذلك ، فقد كان النتاج المسرحي يكتسي صبغة خاصة ويقوم بدور دعائي . ومن ثم فان الاتجاه الاول لحركتنا المسرحية قد عرف بداية هامة عملت على تخصيب « الفعل » المسرحي ، وافراز بعض الاعمال التي كانت ترمي الى اشاعة القيم الانسانية والمثل العليا . ورغم انها لم تستفد من التقاليد الشعبية التي المعنا اليها سابقا ، فانها كانت تسعى الى استغلال « ريبر توار » الشرق العربي وبعض المسرحيات التي الفها كتاب محليون او التي اقتبست عن الادب الاجنبي.

لذلك فاذا كانت كل هذه النتاجات لا تتعدى حدود وظيفة سياسية ، ولا ترتكز الا على العناصر الساذجة التي تقوم كرابطة بين الحدث الفني والجمهور — دون مراعاة الجانب الجمالي — فان غايتها الاولى هي تحقيق التواصل قبل ادراك المهارة في الاسلوب او احترام طريقة التشخيص . ومع ذلك فقد كانت شحنتها شديدة الحساسية ، كما استطاعت مضامينها ان تتحول الى حقيقة ملموسة والى سلاح قوي جعل من العرض تجمعا سياسيا ، واحال المسرح الى وحدة وتضامن وطني كان من نتيجته بث الرعب في نفوس هياكل الاستعمار ، الى درجة انه اصبح مسعورا يطارد كل العاملين في ميدان المسرح كما حدث للفنان الرائد « محمد القري » الذي تحمل افظع الوان النفي والتعذيب .

وفي غمرة المطاردة ومصادرة العروض اغتنمت هذه الفترة ببعض التجارب ، وامكن لاصحابها في جميع المدن ان يتزودوا باستنارة فنية على مستوى الكتابة والاخراج المسرحي . وحينما حصلت البلاد على استقلالها سنة ١٩٥٦ تكون لدينا بناء علوي ارتكزت عليه الحركة المسرحية بطرفيها (الهواية والاحتراف) بعد ان تجذر الفن الدرامي لدى اذواق الجماهير واصبح جزءا من مكتسباتنا الفنية .

اما بالنسبة لرجاله فقد امسى ميدانا فسيحا للتجريب واكتشاف المجهول ، وفرصة لارساء تقليد مسرحي يقوم على لوازم وفرضيات معينة . وفي هذا المجال نستطيع ذكر ما حققته الفرقة الوطنية (فرقة التمثيل المغربي) من قفزات هائلة في التشخيص والاداء ، وما اثارته من اعجاب في مهرجان مسرح الامم بباريس .

وفيما كانت الفرق تنبت كالفويقعات في كل مكان ، كان المسرح يتطعم بأساليب متفاوتة تتأرجح بين الاقتباس والتاليف ، كما كان ينفتح على تيارات الغرب خصوصا عندما تدخل فنانون امثال الطيب الصديقي ، واحمد الطيب العلج وفريد بنمبارك ، وعبدالصمد دينية الذين صقلوا عروضهم بأساليب جديدة ، وحاولوا قدر الامكان ابتداع مسرح مغربي له خصائصه ومميزاته ، وتأطير تكتلات فنية كالمسرح العمالي الذي حفز الصديقي الى احتضان الطبقة الكادحة في مدينة الدار البيضاء لتزويدها بثقافة حية ، وتوجيهها سياسيا كما كان يفعل «بسكاتور .. ، وكالمسرح الجامعي الذي كان يهدف الى تعرية الاوضاع السائدة ، والى خلق حالة من الوعي الكلي » .

واثر تعطل هاتين المدرستين ظل الانتاج المسرحي مكبلا في بنائه واختياراته بمشاكل عديدة ، اذ كلما اراد التبشير بفكرة بناءة او طرح طلائعية ، فان ذلك لا يتم الا في واجهة خاصة هي واجهة الهواة ، في حين امسى المحترفون ـ باستثناء بعضهم ممن التزموا بمبادئهم ـ ذوى قناعات سياسية متهورة لا تتجاوز مبـادراتهم تعليمات الاذارة التي تؤطرهم (فرقة المعمورة مثلا) . وعليه فقد كانوا يقتبسون اعمال مؤلفين امثال : موليير، وارستفان ، ورينيار ،وبن جنسن ، وكلدوني ، وماريفو، وبومارشي . اما اذا حاولوا الخلق فان لمساتهم لاتخضع الا لبحث جمالي محض .

وهكذا نستطيع التاكيد على ان « العلج » ينتصب كموليير المغرب لان اقتباساته وابداعاته تفيض بالغاس ذلك الكاتب الساخر ، كما انهم تنم من استيعاب ذكي لبعض عينات الكوميديا ، والتميز بايقاعات شعبية وارستقراطية في نفس الوقت ، ان لم تسقط احيانا في ترهات الابتذال والاضحاك المجاني . فلولا بعض مسرحياته الجادة كـ « طبيب الضياف » و « النشبة » وغيرها من الاعمال التي تتالق بجدلية خاصة ، وتستجيب لجدلية التمسرح لما تجاوز اتجاهه الاول الذي فرض عليه ان يكون مجرد فنان فلكلوري .

وفيما يتعلق بالطيب الصديقي الذي « قدم الى المسرح راكبا في سيارة تاكسي » كما تقول ، فانه يعتبر « لغزا » وظاهرة فذة رغم ما حصل عليه من تفوق ، وما اثاره من اعجاب سواء في المغرب او المشرق . فمن الاكيد انه اول من اتخمنا بفرجات عديدة ، وجعلنا نساير مغامراته وتجاربه التي تستلهم تقنيات الغرب واشكاله الدرامية (المسرح العبثي والوثائقي والاستعراضي ... الخ) ، وتوظف عناصر التراث (الحلقة ـ البساط ـ المقامات) . ومع ذلك فاننا نؤاخذه نظرا لما ينطوي عليه مسرحه من « مغالطة » لانه لا يتعدى جانب الابهار الفني، ولا يبدو سوى متعة جمالية كثيرا ما تخلو من التنوير الفكري والمضامين الاجتماعية التي تنتقد الاوضاع وتتلفظ بجوهر الحقيقة .

وحيث ان هذا الثنائي يقف في منعرج خاص ، ويحاول تمرير اعماله بطريقة او باخرى ، لما يتحمله من مسؤوليات رسمية ، فان هذا لا يعني ان حركتنا المسرحية هي « وقف » عليه ، بل هناك روافد اخرى واسهامات جادة تتجلى في ابداعات الهواة كعبد الكريم برشيد (الزاوية ـ عنترة في المرايا ـ سالف لونجة ـ عطيل والخيل والبارود ...) واحمد العراقي (لحوم في المزاد) ومحمد تيمد وغيرهم .

الى جانب هؤلاء نجد « الدشراوي » الذي تميز اخراجه بحيوية فائقة ، ثم « البدوي عبدالقادر » ونشاطه الدائب ، واخيرا الفنان « نبيل لحلو » الذي لا يكل ، ولا تتوقف ابتكاراته : (السلاحف ـ الموسم ـ او فيليا لم تمت ...) عند حدود الكتابة السهلة ، بل انها تلح الحاحا قويا على ان تتناول المشاكل الانسانية ، وان تعطي صورة مكبرة ـ كما يفعل بعض الدراميين الشباب ـ عن حياتنا وذلك باسلوب صريح يخترق جدار المحظورات، ويردم كل انواع الكبت الفكري .

واخيرا فاذا كان المسرح يتجلى كتجمع جماهيري، ويبدو احسن مكان للتفاعلات الاجتماعية ، والسياسية، والاقتصادية عن طريق الكشف الذي تقوم عليه الاعمال الدرامية ، فان بعض كتابنا قد حاولوا امتلاك درجة من الوعي ، وتثقيف الكتابة المسرحية . وهذا ما جعلنا نتوفر على مجموعة من الدراميين الذين ابدعوا حسب امكاناتهم ، وحاولوا التركيز على اهم القضايا واوسع العوالم . ونذكر من بين هؤلاء محمد ابراهيم بوعلو ، وعبدالقادر المسيحي ، وبنسالم حميش ، وعبدالسلام الحبيب ، واحمد العراقي ، ومحمد الاشهب ،وشهرمان، ومحمد تيمد ، ومحمد برادة ، وانور المرتجي ، وعلال [illegible] ، وبوبكر المريني ، واحمد بنميمون وحسن الطريبق ، وعبدالكريم برشيد ، ومحمد السعيد ، وعبد الصمد الكنفاوي وغيرهم ، ممن يكتبون المسرحية الشعرية او النثرية او ممن يسعون من حين لاخر الى اثراء المجلات والملاحق الثقافية لبعض الجرائد الوطنية وذلك بنتاجات هادئة تساير الاساليب العربية في كثير من الاحيان ، وتعانق احيانا اخرى مناخا فكريا يتوجدن مع التراث الوطني . ومع ان عطاءاتهم لا تبدو متواصلة ـ لممارستهم انواع ادبية اخرى ـ فانهم يتناولون الواقع الذي نتحرك فيه كما يتجلى ذلك من خلال مسرحيات « بوعلو » و « شهرمان » .

وباختصار نستطيع القول ان المسرح المغربي قد حقق وجوده في ظروف غريبة ، بل وعجائبية ان صح التعبير ، ذلك انه رغم قصور النقد وعجزه ، (لقلة رواده وانضغاطه في جانب النقد السطحي او الصحفي) واهمال الدوائر المسؤولة ، وانعدام تنظيم تشريعي ، فان هذا المسرح ـ الذي كان ثريا في حمولته طيلة سنوات الترسيخ والتجريب ـ قد اصبح اليوم يعاني ازمات خانقة ، بحيث لم تعد العروض ترضي الجماهير المتعطشة لانها تخضع ، في الغالب ، لاختيارات مسبقة ، ولانها اصبحت تتكرر لتملأ الفراغ المهول دون ان تضيف شيئا الى مقتنياتنا السابقة . لذا فان الهواة هم الذين ينفثون نفحات « ديونيزوسية » من حين لاخر ، بل هم الذين يلاحقون القضايا الشائكة رغم انهم لا يجدون الفرصة للقيام بذلك الا خلال المهرجان الذي اصبحت صيغته مرفوضة من لدن بعضهم .

ملحـــق :

كان بودي ان ادرج ـ كتكملة لهذا المدخل ـ دراسة ببيلوغرافية تشمل كل المسرحيات التي قدمت قبل الاستقلال وبعده ، وكذا الاعمال الدرامية التي نشرت في الدوريات والمجلات او كابداعات مستقلة . وبما انه يبدو من الصعب على اعطاء حصر كامل لكل الانشطة المسرحية والدراسات التي تعرضت للتعليق عليها ، فقد حاولت الاشارة الى بعضها في كتابي « ابحاث في المسرح المغربي » . ومن المعلوم ان الفترة القائمة بين اعداد هذا الكتاب وبين بداية السنة الحالية (١٩٦٨-١٩٧٩) قد سجلت ميلاد تجارب عديدة . لذلك فان انجاز فهرس كامل سيتطلب مني وقتا طويلا لما يفرضه من تبويب ، وملاحقة لكل النتاجات .

ومع أن مجلة « الفنون » قد حاولت ذلك في عددها الخاص بمهرجان ـ المسرح العربي (العدد الخامس والسادس ـ مارس ـ ابريل ١٩٧٤) ، كما فعلت ايضا بالنسبة لجمع النصوص (العدد الثالث والرابع ـ اكتوبر ـ دجنبر ـ ١٩٧٦) فاننا لا نستطيع التأكيد على اننا نملك اليوم ببيلوغرافيا كاملة ، سـواء فيما يتعلق بالنتاجات المكتوبة او المسرحه ـ فهذا الجهد لا يمكنه ان يعطي اكثر من صورة سريعة وقاصرة عن موقف الصحافة تجاه المسرح عندنا . وعليه فقد ارتأيت ان اخصص دراسة مستقلة لهذا الموضوع ، على انني ساورد مع ذلك لائحة لبعض المسرحيات المغربية الصرفة التي قدمت الى جانب غيرها من المسرحيات المقتبسة ابان فترة الاحتلال ، واخرى لبعض التجارب الهامة التي سجلت مرحلة فنية متكاملة العناصر . ولان جلها قد تعرض للنسيان لتجمد النص في «شلات» المبدعين ، فانني سأقدم كبديل قائمة لبعض المسرحيات الطويلة او القصيرة التي نشرت بطريقة أو بأخرى وذلك لتمهيد السبيل امام الباحث الذي يريد فهم اسباب تطور الفن الدرامي عندنا ، وما حققه من مكتسبات في مراحل متميزة . على انني سوف لا اخضع السرد لترتيب زمني او لعملية جداذية ، على اعتبار ان هذا العمل سيكلفني الوقوف على كثير من الابتكارات سواء ما كان مخطوطا منها ، او ما كان مطبوعا على ورق الستانسيل . فالمهم في نظري هو وضع تخطيط اولي لنسترشد به اثناء محاولتنا للقيام بمغامرة الجمع والتصنيف ، والتي تتطلب مصباح « ديوجين » للعثور على كل الوثائق والمستندات التي من شأنها أن تساعدنا على ملء الفجوات وتقديم تخطيط مفصل .

١ ـ بعض المسرحيات التي قدمت في عهد الحماية :

الرشد بعد الغي	محمد بن الشيخ
المنصور الذهبي	محمد بن الشيخ
مجنون ليلى	محمد القرى
الاوصيـاء	محمد القرى
ادب العلم ونتائجه	محمد القرى
اليتيم المهلهل	محمد القرى وعبدالواحد الشاوي
العباسة اخت الرشيد	المهدي المنيعي
مجنون ارادته	عبدالواحد الشاوي .
قف ايها المتهم	عبدالواحد الشاوي .
خطورة الزواج	عبدالواحد الشاوي .
بالعلم ينتهي الفساد	عبدالواحد الشاوي .
اصدقاء ام لصوص	عبدالواحد الشاوي .
اين الاحسان	عبدالواحد الشاوي .
يتيم الصحراء	عبدالواحد الشاوي .
حلقات الملاهي	عبدالواحد الشاوي .
المتفرنج	عبدالواحد الشاوي .
عوائدنا في الزواج	عبدالواحد الشاوي .
في سبيل المجد	عبدالواحد الشاوي .

تنبيـه :

يقال بأن جل المسرحيات التي وقعها عبدالواحـدالشاوي كاكنت من تأليف محمد القري .

٢ ـ اهم المسرحيات التي قدمت في عهد الاستقلال (تاليف مغربي) .

الشطاب	عطاء وكيل
القلب الابيض	الطيب الصديقي
واقعة وادي المخازن	الطيب الصديقي
واقعة الزلاقة	الطيب الصديقي
ديوان سيدي عبدالرحمان المجذوب	الطيب الصديقي
مقامات بديع الزمان الهمداني	الطيب الصديقي
سيدي ياسين في الطريق	الطيب الصديقي
السفود	الطيب الصديقي
خرافة المسكين	الطيب الصديقي
سلطان الطلبة	عبدالصمد الكنفاوي والطيب الصديقي
مولاي اسماعيل	محمد السعيد والطيب الصديقي
الاكباش يتمرنون	احمد الطيب العلج والصديقي
مدينة النحاس	محمد السعيد
كان يا ماكان	محمد السعيد
حميد وحماد	عبدالله شقرون
الفصل الاخير	عبدالله شقرون
امولا نوبة	عبدالصمد الكنفاوي
الحراز	عبدالسلام الشرايبي
الشرع اعطانا اربعة	محمد البصري
اليانصيب	احمد الطيب العلج
البلغة المسحورة	احمد الطيب العلج
حادة	احمد الطيب العلج
الدجاجة	احمد الطيب العلج
عمي الزلط	احمد الطيب العلج
حليب الضياف	احمد الطيب العلج
النشبة	احمد الطيب العلج
الناعورة	احمد الطيب العلج
ملاك الدويرة	احمد الطيب العلج
التبعبيعة	احمد الطيب العلج
صداقة حمادي	احمد الطيب العلج
المعلم رزوق	احمد الطيب العلج
السلاحف	نبيل لحلو
سيدي قدور العلمي	الشرايبي عبدالسلام

٣ ـ بعض المسرحيات المنشورة او المكتوبة بالفصحى .

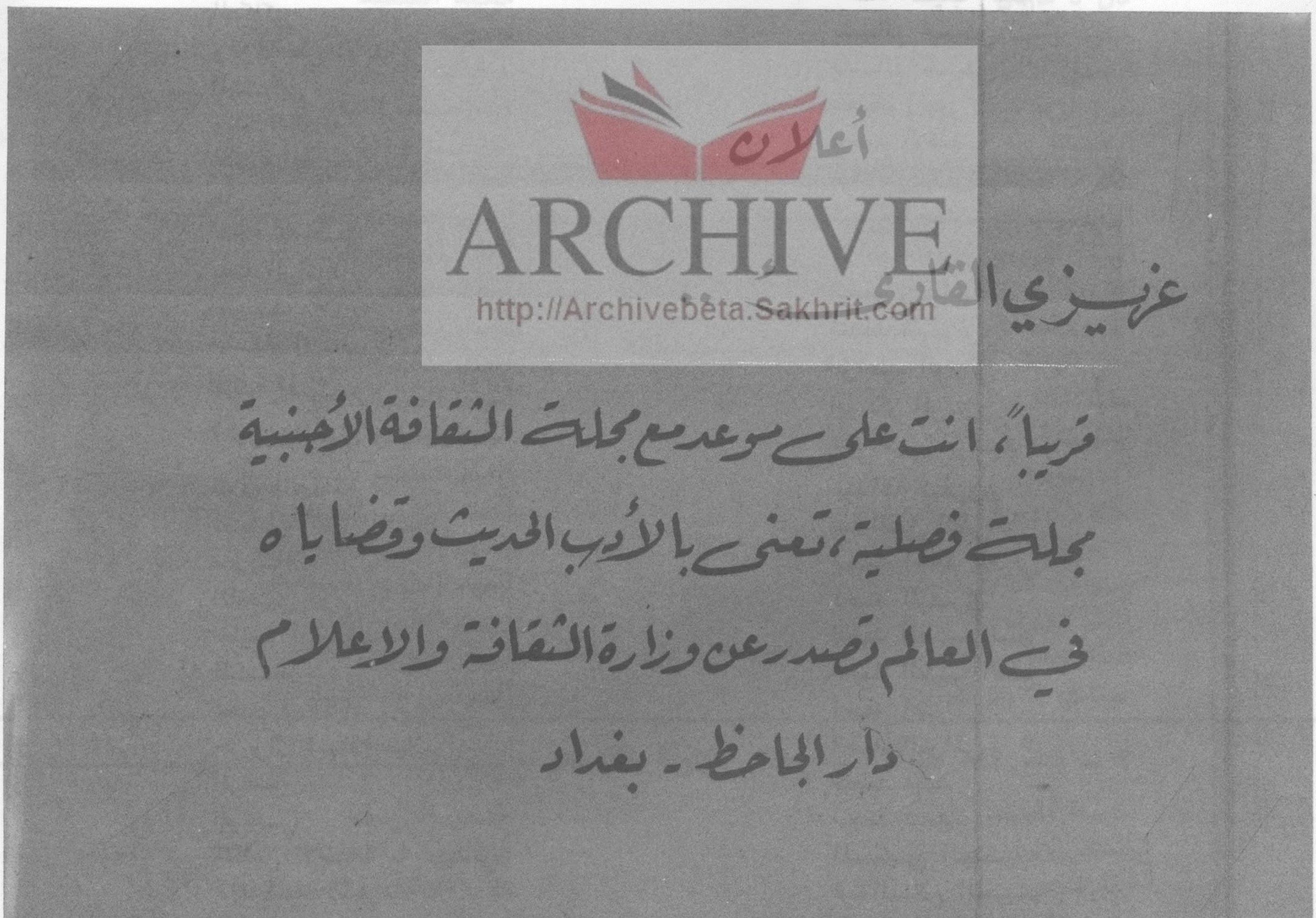
مأساة المعتمد	حسن الطريبقة
العهد الانور	عبدالسلام البقالي
ربة شاعر	علال الهاشمي الخياري
نار تحت الجلد	احمد بنميمون
الترصيف بالاجساد	عبدالكريم الطبال
هل يتم الاتفاق	ابراهيم بوعلو

اربعة طلاب	ابراهيم بوعلو
تعالوا نمثل	ابراهيم بوعلو
الجولة الاولى	ابراهيم بوعلو
قراصنة	ابراهيم بوعلو
مسافر يعود	ابراهيم بوعلو
وثائق من القرن العشرين	ابراهيم بوعلو
بائع النعوش	عبدالقادر السميحي
صاحب السعادة	عبدالقادر السميحي
الفارس الاسود	عبدالقادر السميحي
الملاك رضوان	عبدالقادر السميحي
آه من يظن نفسه .. هاما	عبدالقادر السميحي
موت اسمه التمرد	عبدالسلام الحبيب
لعبة على الهامش	عبدالسلام الحبيب
القنطرة	محمد العربي الخطابي
الشهيد	احمد الطيب العلج
العكاكيز	بنسالم حميش
وقوفا على الاقدام	بنسالم حميش
الشابل	محمد زنيبر
وبدأ الحصار	محمد الاشهب
حكاية العربة	عبدالكريم برشيد
هل مات البطل	لسبيح احمد
اعادة لما حدث	دراعو محمد
بيت الرامود	محمد زفزاف
الغيث	محمد الميموني
حسناء الاندلس	ابراهيم الوزاني
المائدة المستديرة	ابو بكر المرينى
عطيل والخيل والبارود	عبدالكريم برشيد
طوق الحمامة	عبدالله شقرون
انتصار الحق بالباطل	عبدالحق الطريس
جوبا	محمد احمد الغربي
الفجر	احمد البصري
حليب الضياف	احمد الطيب العلج
السعد	احمد الطيب العلج
لحوم في المزاد	احمد العراقي
حزيران شهادة ميلاد	احمد العراقي
الزغننة	محمد تيمد
الوحي	محمد تيمد
الكاس الاخيرة يا سيدتي	المسكيني الصغير
قاعدة بلا استثناء	عبدالسلام الحبيب
مولاي ادريس	عبدالسلام البقالي
الوارثون والسدار	محمد الدحروش

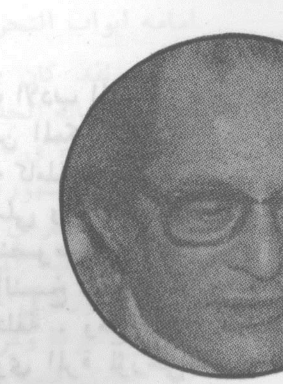
عودة الاوباش	ابراهيم بوعلو
مهرجان الاحول وتاريخ الاساليب	بنسالم حميش

٤ ــ دراسات في المسرح المغربي :

ــ ابحاث في المسرح المغربي	حسن المنيعي
ــ المجتمع الاهيلي والمسرح	مصطفى عبدالسلام المهماه
ــ من قضايا المسرح المغربي	عبدالرحمان بن زيدان
ــ المسرح المغربي	محمد أديب السلاوي









المخرج في المسرح العربي المعاصر

سعد اردش

* ندرة الوثائق ، وأزمة التسجيل والتوثيق في المسرح العربي .
* ((مسرح المخرج)) في الارض العربية .
* ((المسرح السياسي)) في الستينيات ، وجيل الستينيات من المخرجين .
* المخرج العربي كحافز لجيل كامل من كتاب المسرح العربي .
* المخرج العربي ومعايير اختيار النص الأجنبي .
* المخرج العربي والتنظير للمسرح فكرا وفنا .
* المخرج العربي والتجريب .
* الصدام بين المخرج العربي والواقع السياسي العربي .
* جيل صاعد من المخرجين العرب .
* أزمة المسرح العربي ، ومسؤولية رجال المسرح .

(١)

من اليسير بمكان ان يتناول الكاتب الادب المسرحي العربي بالدراسة والتحليل والنقد ، ومن الممكن ايضا ان ينجح في بسط احصائية كاملة او شبه كاملة للنصوص المسرحية العربية ، ذلك ان المرجع الاصلي والوحيد للكاتب في هذه الحالة هو مجموعة هذه النصوص المطبوعة في الكتب او في الصحف والدوريات او في النسخ المخصصة للعروض المسرحية بالفرق المسرحية المختلفة . ومع ذلك فكثيرا ما استمعت او قرات عن الشكوى المرة لمؤرخي المسرحية العربية ونقادها من ندرة هذه النصوص ، فالكتاب ايضا ليس عملة من العملات التي يتم تداولها بيسر ودون قيود بين اقطار الوطن العربي .

ومن العسير بمكان ان يتطلع الكاتب الى مثل هذه الامكانيات المتاحة عندما يتناول بالدراسة والتحليل والنقد ، الفنون التعبيرية والفنانين التعبيريين المشاركين في صياغة العروض المسرحية العربية ، من ممثلين ومخرجين ، وكذلك الامر بالنسبة للفنون التشكيلية والفنانين التشكيليين في المسرح العربي ، كمصممي ومنفذي الديكور والازياء والاكسسوار ، وكذلك ايضا بالنسبة للمهندسين المعماريين الذين يصممون دور المسرح في الوطن العربي او يشاركون على الاقل في انشائها[١] ، واسباب ذلك معروفة : ويأتي في مقدمتها عدم احتفاء النقد المسرحي بالقدر الكافي بهؤلاء الفنانين ، وما يتبع ذلك من عدم اهتمام الصحافة ودور النشر اهتماما علميا بالظاهرة المسرحية في الوطن العربي ، في الوقت الذي لا تفلت فيه مثل هذه المؤسسات في العالم صغيرة ولا كبيرة من عالم المسرح الا سجلتها وتناولتها بالدراسة والتحليل والتاريخ ؛ الامر الذي يتيح للاجيال المتتابعة ان تراجع تاريخا متكاملا للمسرح العالمي من كل جوانبه المعمارية والتقنية والبشرية والفكرية والادبية ، وان ترصد الظواهر والتيارات الابداعية والتجديدية في تاريخ المسرح .

اننا ندرس حتى الان التراث المسرحي الاغريقي من خلال الوسائل التقليدية للتوثيق والتسجيل ، فبالاضافة الى الحفريات التي كشفت عن كثير من دور المسرح ، ومن النصوص المسرحية ، نجد تفاصيل العرض المسرحي مسجلة في التصاوير الحائطية وفي النقوش على الاواني الخزفية ، كما نجدها في كثير من اعمال النحت .

اما في عصرنا ـ وقد تطورت وسائل التوثيق والتسجيل واصبحت تشمل سلسلة من الوسائل العلمية تتدرج من الصورة الفوتوغرافية الى التسجيلات بالصوت وبالصورة الى الميكروفيلم ـ فقد اهتمت دول العالم بتكوين ارشيفات بالصوت وبالصورة لتاريخ المسرح فيها. والامر المؤسف حقا ان التوثيق والتسجيل للمسرح العربي لا يلقى نفس الاهتمام الذي يلقاه في العالم ، بالرغم من تملك العالم العربي لكافة الوسائل الحديثة للتوثيق[٢] .

ولقد كان المسرحيون يتطلعون الى الدور الذي يمكن لمنظمة الثقافة التابعة للجامعة العربية ان تبذله في هذا السبيل ، وكادت تطلعاتهم بالفعل ان تصبح حقيقة عندما فكرت المنظمة في انشاء المكتب العربي الدائم للمسرح ـ على نسق الهيئة العالمية للمسرح التابعة لمنظمة اليونسكو التابعة للامم المتحدة ـ ولكن اغلب الظن ان هذا المكتب قد بقي مجرد مشروع حبيس الادراج .

واحب هنا ان انبه الى اهمية التوثيق والتسجيل، وبوجه خاص فيما يتصل بالعروض المسرحية ، حتى تتاح للدارسين والباحثين فرصة الاطلاع والرصد والتقويم بشكل اقرب الى الامانة العلمية ، والى الاحاطة في دراساتهم بكافة الجهود المبذولة في كافة الارض العربية ، اتقاء للوقوع في خطأ التقريبيات والمنمنات ، والتخمينات .

ولقد تسلمت منذ ايام نشرة صادرة عن مركز الابحاث والدراسات بالمؤسسة العامة للسينما والمسرح في بغداد ، بعنوان « المسرحيات الاجنبية على المسرح العراقي ١٩٦٨ ـ ١٩٧٦ » من اعداد الاستاذ علي مزاحم عباس ، وتصفحتها في لهفة فاذا بها تقدم اللبنة الاولى . فيما اعلم ـ لما اطمح اليه من حركة توثيق علمي للحركة المسرحية في العراق ، لا تكتفي بتسجيل النصوص ، بل تتخطى هذا الى عرض شخصية المخرج والممثل ومصمم الديكور ، والى عرض اهم الدراسات النقدية التي صاحبت العروض . والامل كبير في ان يكون هذا السبق حافزا للمؤسسات ومراكز التوثيق العربية ان تدفع الى المطبعة بما عندها ـ وما يتوفر لها اولا بأول ـ من هذه التوثيقات الهامة التي تساهم من ناحية في تسجيل تاريخ حقيقي وصادق وكامل للحركة المسرحية العربية ، وتتيح من ناحية اخرى للباحثين والكتاب والنقاد المراجع الكافية لدراساتهم[٣]

(٢)

اذا كانت ظاهرة « مسرح المخرج » قد بدات في المسرح الاوروبي في اواخر القرن الماضي واوائل القرن الحالي ، فان من المنطقي ان تبدا هذه الظاهرة في المسرح العربي متاخرة بعض الشيء . وكما ان الدعوة الى ميلاد المخرج المعاصر في المسرح الاوربي جاءت وليدة ثورة على المبالغات الرومانتيكية وعلى الفوضى التي شملت المسرح بسبب سيطرة الممثل حينا ، والمؤلف حينا ، والمنتج المسرحي احيانا ، كذلك فان ميلاد المخرج المعاصر في المسرح العربي جاء تلبية لنضج حركة الاحياء الحديثة

في الثقافة العربية في الثلاثينيات والاربعينات ، فأصبحت للحركة المسرحية العربية قيادات من كبار المخرجين مثل عزيز عيد وزكي طليمات ، وحقي الشبلي وفتوح نشاطي في المشرق ، ومحي الدين باشطرزي في المغرب .

على أن حركة الاحياء العربية كانت موجهة بالدرجة الاولى للكفاح ضد الاستعمار العسكري والاستيطاني ، حتى ولو كانت تتضمن بين أسسها الجوهرية احياء الشخصية الوطنية والقومية في الانسان العربي ، فلم تكن حركة الاحياء عند مفكري العقدين الثالث والرابع من القرن تضع في اعتبارها مثلا قضية العدالة الاجتماعية ومحاربة الاقطاع واحتكار رأس المال ، ولم تكن تتناول قضية الصراع الطبقي تناولا تحليليا يقوم على اسسه الاقتصادية . لهذا فان الحركة المسرحية التي أرسى اسسها الرواد من المخرجين الاساتذة قامت على نفس القواعد القديمة للمسرح التطريبي الاستهلاكي التخديري الذي يكرس النظم العربية المساندة للاستعمار والمسنودة بحرابه .

ونحن لا نريد هنا أن نغمط هؤلاء الرواد فضلهم في تشييد كثير من المؤسسات التي ساهمت في تطوير المسرح العربي : كوضع الاسس العلمية للمؤسسات المسرحية وللانتاج المسرحي ، وكزرع المسرح في البيئة المدرسية ، وانشاء المعاهد التعليمية المسرحية الاولى في الوطن العربي ، والسهر على اقامة دور المسرح ، وعلى الدعوة الى تأسيس التجمعات الفنية في أشكال مختلفة كالنقابات والجمعيات ، والكفاح من أجل تأسيس الفرق المسرحية الثابتة على أسس علمية ، وكثير غير هذا مما نعتبره بحق فرشا للارض المسرحية بالورود أمام الاجيال التالية . ولكننا نريد فقط أن نسجل ان مسرحهم ظل متخلفا من الناحية الفكرية — وان اعترضته بعض الاعمال الثورية التقليدية ضد المستعمر — وهي قضية لا نستطيع أن نحملهم مسئوليتها بشكل كامل ، نظرا للنظم الرجعية التي كانت تحكم الاقطار العربية تحت سيف الاستعمار آنذاك . لقد أدى هؤلاء الرواد دورهم في ظل الثقافة السائدة ، وهي ثقافة ليبرالية ، وطنية ، تقوم على فكر رجعي غالبا .

كان لابد اذن ان ننتظر عصر الثورات الشعبية العربية — ابتداءا من ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في مصر — لكي ينتقل مسرح المخرج في الوطن العربي الى مرحلة الكفاح السياسي والاجتماعي والاقتصادي من أجل تحرير الانسان العربي من عبوديته للاقطاع ولاحتكار رأس المال ، عن طريق التوعية لا التخدير ، والاستفزاز لا الاستهلاك ، أو بمعنى آخر لكي نصل الى مسرح سياسي ، مسرح يقوم على التفسير لا على مجرد التنفيذ ، وعلى الفكر التقدمي الذي يهز المجتمع ويحله من قيوده التقليدية التي فرضها الاستعمار الخارجي والظلم الاجتماعي الداخلي ، ويفتح أمامه أبواب التحرر السياسي والاقتصادي .

ولقد كان طبيعيا أن يحمل تلاميذ اولئك الرواد هذه الرسالة الجديدة ، بفضل البيئة الثورية التي حملوا بعض العبء في انضاجها منذ ١٩٤٦ (تاريخ الثورة الشعبية المشهورة في مصر ضد الاستعمار الانجليزي وأعوانه كالسراي الملكي واسماعيل صدقي وأشباهه) ، فتسلم مقاليد المسرح العربي جيل شاب من المخرجين رضع الثورة في الداخل ، واستوعب العلم المسرحي في الخارج شرقا وغربا ، وقد تقدم صفوف هذا الجيل كل من حمدي غيث ونبيل الالفي وابراهيم جلال ويوسف العاني وعبدالرحيم الزرقاني في المشرق ومصطفى كاتب وعبدالقادر ولد كاكي في المغرب ، ثم توالت بعد ذلك طبقات جديدة من نفس الجيل[٤] ، سواء تتلمذت عليه أو عاصرته في الدراسة ، فأصبح لكل قطر في الوطن العربي عدد من المخرجين المفسرين ، المفكرين ، الذين ينبعون في فكرهم أساسا من المبادىء الاساسية لحركة تحرير الانسان العربي ، وبعث وحدته من خلال احياء القومية العربية ، وكانت قضية الوطن الفلسطيني المسلوب ، والشعب الفلسطيني المشرد في خيام اللاجئين، على جدول اعمال معظم المخرجين من هذا الجيل — جيل الستينيات — على اختلاف المبادىء الايديولوجية التي يعتنقونها ، بعد أن ألهبتهم الهزيمة العربية المنكرة في ١٩٤٨ وما تكشفت عنه من خيانات متعددة الاشكال للانظمة العربية ، وما تمخضت عنه من تشريد الشعب الفلسطيني وقيام الكيان الصهيوني على أرضه .

لقد عرفت الستينات للمرة الاولى في المسرح العربي رجل المسرح / السياسة ، أو رجل السياسة / المسرح ، في شخص المخرج أولا ، الامر الذي أدى الى تحويل المسارح العربية الى خلايا عمل سياسي وطني وقومي ، وتوحد الكتاب والممثلون والتشكيليون والجمهور تحت راية المؤسسات السياسية التقدمية (الاتحاد الاشتراكي — حزب البعث — جبهة التحرير الوطني .. الخ) ولعب المخرج الدور الاساسي في هذا التنظيم المسرحي الجديد الذي واجه حتى أوائل السبعينيات ، ومايزال يواجه في بعض الاقطار العربية ، كل العداءات الداخلية والخارجية ضد المسيرة الثورية ، وكل النكسات والهزائم ، وبوجه خاص هزيمة يونيه ١٩٦٧ .

(٢)

المخرج العربي في الستينات اذن توجه توجها سياسيا ، وأرسى الاسس لمسرح سياسي عربي ، يستمد محتواه من نصوص جيل عريض من كتاب المسرح العرب — يتقدمهم رائد الجيل نعمان عاشور ، ويستمد شكله من المناهج التي تأثر بها هؤلاء المخرجون ابان دراساتهم التخصصية في بلاد المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي :

على وجه الخصوص فرنسا وانجلترا وايطاليا ، وروسيا والمجر والمانيا الشرقية . ولاشك ان هذه الدراسة النظرية والتطبيقية ، والتجارب المسرحية التي اجتازوها، والعروض التي شاهدوها ، قد اكسبتهم عمقا فكريا ، ووعيا فنيا ، ومزيدا من الدراية بفن المخرج وبأصول صنعته ، ولاشك أيضا انهم اكتشفوا عالما جديدا من التقنيات المسرحية التي اكتسبها المسرح العالمي خلال سنوات طويلة من التطور العلمي ومن صراع بين المذاهب المختلفة : من الواقعية النفسية لقسطنطين استانسلافسكي ، الى رمزية وتركيبية جوردون كريج وادولف آبيا ، ومن صرخة الشعر والسحر عند انتونان ارتو الى تعبيرية ثم تعليمية وملحمية برتولد بريشت .

وكان من الطبيعي ان يوجه المخرج العربي اهتمامه بعد ذلك الى هذه العناصر الاساسية في مسيرة المسرح العربي للمرة الاولى :

١ ـ التدقيق في اختيار النص المسرحي ، سواء من المسرح العربي ، أو من المسرح الاجنبي ، حسب منهج موضوعي تمليه بالدرجة الاولى القضايا الجوهرية التي تشغل الانسان العربي .

٢ ـ التدقيق في اختيار الممثلين والمصممين والفنيين القادرين على توفير الحد الاقصى من امكانيات فنية وتفسيرية للعرض المسرحي ، والاهتمام ببحث قضايا التكنيك في كل الفنون المشاركة في العرض ، وبالتدريبات ، وبالبحث والدراسة والتأصيل .

٣ ـ التوجه الى الجماهير العريضة ، سواء بدعوتها الى الدار المسرحية أو بنقل العرض اليها في أماكن تجمعها .

ولقد أدى هذا السلوك العلمي من جانب المخرج الى تطوير العرض المسرحي بشكل سريع ، والى اهتمام متزايد من جانب الجماهير العربية بالظاهرة المسرحية التي أصبحت توفر لها بالفعل المتعة الفنية وفرصة الحوار الموضوعي في آن واحد ، من خلال نصوص شديدة التنوع ، مختلفة الاهتمامات . وقفزت اعداد المشاهدين من المئات الى عشرات ثم مئات الالوف ، حتى وصل مشاهدو المسرح في مصر في أواسط الستينات الى مايزيد عن نصف المليون(٥) .

ولقد اخذ النقاد على المخرج العربي في الستينات احتفاءه الشديد بالمحسنات المسرحية التي كانت تغرق المحتوى أحيانا في اطار شديد الجاذبية من الديكور والازياء والاضاءة ، بل ان كثيرين من بين هؤلاء المخرجين قد أتهموا احيانا بالاستعراض وباستعمال العضلات الاخراجية لاغراض النص والتفوق على جهد الكاتب المسرحي ؛ الامر الذي أدى الى كثير من المعارك بين كتاب المسرح والمخرجين حول هذه القضية .

ونحن لا نستطيع ان نعفي المخرج من مسئولية هذا الانحراف نحو جماليات العرض المسرحي في تلك الحقبة ، ولكننا يجب أن نقرر في هذا الشأن ـ على الاقل من خلال التجربة الشخصية لكاتب المقال ـ ان هذا الجيل من المخرجين كان يجب بالضرورة ان يعرض اكتساباته واكتشافاته الجديدة على خشبات المسرح العربي وعلى جماهيره ، خاصة اذا كانت هذه التجديدات تشكل بالفعل تطويرا لنمسرح العربي الى الامام ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان المعارك التي أثارها كتاب المسرح كانت في الغالب نتيجة لاستفزاز النقاد ، ونوعا من ردود الفعل لاحساس الكاتب بتفوق المخرج (كثيرا ما كان الناقد يكتب مثلا : انه لولا الاخراج لما كان هذا النص قد وجد طريقه الى الجماهير ، أو أن المخرج قد أبدع عرضا مبهرا من نص ضعيف ... الخ) .

والواقع ان معظم هذه المعارك لم تكن مبررة ، وبوجه خاص اذا كان العرض المسرحي ناجحا وكان المخرج أمينا على فكر الكاتب وعلى نصه ، ولقد كان الواجب قبل الجماهير ، وقبل المؤسسة المسرحية ، يقتضي الكاتب والمخرج على السواء أن يكونا أكثر ايمانا بجماعية العمل ، وأقل تمسكا بالذاتية ، ولكن الاثنين كانا فرسي رهان ، وكان المخرج قادما جديدا يفرض سيطرته، بحكم المهنة ، على تفاصيل اللعبة ، وحقق نجاحا كبيرا في سرقة الضوء من الكاتب .

ولقد وصلت هذه المعارك الى الحد الذي جعل بعض الكتاب يقررون اخراج أعمالهم بأنفسهم ، ولكن القرار لم يوضع موضع التنفيذ ، ولم يكن ممكنا أن يوضع موضع التنفيذ بعد ان أصبح الاخراج تخصصا دقيقا له فلسفته ، وله ادواته التي تكتسب بكثير من الدراسة والتحصيل .

(٤)

لقد كان ميلاد المخرج العربي المفسر فيما بعد الثورات حافزا لجيل كامل من كتاب المسرح العرب على ابداع الكلمة الجديدة التي سادت الفترة من ١٩٥٤ (« المغماطيس » ، « الناس اللي تحت » لنعمان عاشور) وحتى أوائل السبعينات ، مرورا بعبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور ومعين بسيسو ونجيب سرور في المسرح الشعري ، وسعدالدين وهبه والفريد فرج ولطفي الخولي وميخائيل رومان ومحمود دياب وعلي سالم وسعدالله ونوس وكاتب يسن ومحمد الماغوط وعزالدين المدني ونبيل بدران ووليد اخلاصي وفرحان بلبل ورياض عصمت وعلى عقله عرسان وكثيرين غيرهم من الصعب الاحاطة بهم في هذا المجال . والمعنى الذي اقصد اليه هو ان ميلاد المخرج المفسر في المسرح العربي المعاصر قد منح الكاتب المسرحي ثقة في أن كلمته ستلقى كل الاهتمام، وكل العناية وكل الفهم ، وسيتم تجسيدها على خشبة

المسرح في اطار يحيط بكل أبعادها الفكرية ؛ وأيا كان

منهج الصياغة عند الكاتب . ولقد تتناقض فكرتي هذه مع القاعدة التقليدية الراسخة في تاريخ المسرح ، والتي تؤكد ان الكلمة هي الاصل ، وانه لكي يكون هناك مسرح يجب بالضرورة أن تولد الكلمة أولا ، أو بمعنى آخر ان ميلاد الكاتب المسرحي يسبق ميلاد المخرج ، ولكن الواقع ان هذه الفكرة التقليدية لا يمكن أن تقبل على علاتها ، وان هناك من الحقائق التاريخية ايضا ما يؤكد ان ميلاد الممثل سابق على ميلاد النص المسرحي ، بل ان موجة « التأليف الجماعي » التي تتفشى في المسرح العربي الآن يمكن أن تقوم دليلا معاصرا على ما ذهبت اليه . لقد لعبت اللقاءات الطموحة بين الكتاب والمخرجين في هذه الحقبة دورا كبيرا في دفع المسرح العربي خطوات واسعة الى الامام ، الى الدرجة التي استطاع معها ان يخترق الحدود العربية الى الحدود العالمية ، ان لم يكن بالعرض المسرحي الذي تشكل اللغة عقبة بالنسبة لاستقباله من الجماهير الاجنبية ، فبالترجمة والتعليق والدراسة والنقد .

ان النجاح الغامر لاعمال من نوع « الأرض » و « الفتى مهران » للشرقاوي ، و « حلاق بغداد » و « النار والزيتون » لألفريد فرج ، و « الفرافير » و « المخططين » ليوسف ادريس ، و « حفلة سمر ليلة ٥ حزيران » لسعدالله ونوس ، و « عيلة الدوغري » لنعمان عاشور ، و « أنت اللي قتلت الوحش » لعلي سالم ، و « ياسين وبهية » لنجيب سرور ، و « الدخان » و « العرضحالجي » لميخائيل رومان ، وغيرها من النصوص التي جعلت من الستينات عهدا ذهبيا للمسرح العربي ، ذلك النجاح لم يكن ممكنا بمعزل عن المخرج المفكر الذي تمكن من السيطرة على تفاصيل العرض المسرحي الى الدرجة التي تجعل تفسيره مكثفا وواصلا للجماهير على اختلاف طبقاتها ، أيا ما كانت الرمزيات أو الالغاز أو الايحاءات السياسية التي تكتنف النص .

وعلى أية حال فلا خلاف فيما اعتقد على أن تعاونا وثيقا ، يقوم على وحدة فكرية ، وعلى رؤية فنية متقاربة ، بين مؤلف ومخرج ، هي وسيلة من خير وسائل دفع المسرح الى أمام ، وانه لولا المخرج المفسر لبقيت هذه النصوص في ادراج كتابها أو على رفوف المكتبات ولم تصل للجماهير .

(٥)

هذا عن النص العربي ، فماذا عن دور المخرج العربي في اختيار النص الاجنبي ؟ ! لقد تغير مفهوم الاخراج عند هذا الجيل ، فلم تعد وظيفته قاصرة على تنفيذ أو تجسيد النص الذي تختاره له الفرقة المسرحية، بل أصبح هو المسيطر على اختيار النص وفرضه على الفرقة من خلال رؤيا فكرية وطنية أو قومية . لقد اكتشف المخرج العربي المعاصر آفاق الالتزام بقضايا مجتمعة من خلال التزامه بقضايا الانسان ، حتى عندما يختار مادته من التراث المسرحي الانساني ، فهو يعلم مسبقا ان هذا التراث غاص بالاطر الفكرية التي تمجد المستعمر ، وترفع من شأن احتكارية راس المال ، وتضفي مشروعية على الاقطاع ، من خلال كثير من المبادىء الفكرية الرجعية . لهذا فانه أصبح يجند معارفه وخبراته عند الاختيار ، وأصبح قادرا على اجراء عملية فرز فكرية حتى تستقر ارادته على النص الذي يمكن ان يبدع من خلاله حوارا بناءاً حول القضايا التي يطرحها عالمه الثالث ، وكثيرة هي النصوص الاجنبية التي فرضها هؤلاء المخرجون على خشبات المسارح العربية والتي كان لعرضها من النتائج الايجابية – بالمنطقين السياسي والمسرحي – ما استطاع بالفعل أن يعاون في مزيد من التقدم ، وفي نقل المسرح في العالم العربي من مجرد وسيلة للترفيه والتسلية الى مؤسسة ثقافية تسهم بالقدر الكافي في توعية وتعبئة واستفزاز الانسان العربي ضد كل العداءات الموجهة اليه في الداخل والخارج ، والى امتاعه بتذوق مناهل الشعر العظيم ، وقد قدم مسرح الستينات من مثل هذه النوعية الكثير : من المسرح الاغريقي ، وبوجه خاص سوفوكل وارستوفانيز ، الى المسرح الملحمي البريختي ، الى المسرح السياسي عند بيتر فايس ، والمسرح الذي يعالج القضايا السياسية عند ماكس فريش ودورنمات ، وسارتر وبايبخو ، الى جانب رؤى سياسية واجتماعية حديثة لكثير من الكلاسيكيات عند شكسبير وموليير وتشيكوف وجوجول وغيرهم كثير .

(٦)

ولقد ساهم المخرج العربي في تأسيس مرحلة تنظيرية للمسرح العربي ، على مستوى الفكر وعلى مستوى الصياغة الفنية ، الامر الذي جعل النقد المسرحي والعرض المسرحي يخطوان خطوات واسعة . فالنقد المسرحي انتقل من مرحلة الانطباعات الذاتية الى مرحلة التخصص ، وأصبح الناقد المسرحي ، لكي يحصل على هذا اللقب بجدارة ، مضطرا الى تخطي الحدود الفنية للنقد الادبي الى تناول تفاصيل الصياغة التعبيرية والتشكيلية للعرض المسرحي ، والى عرض وتحليل التفسير الذي يطرحه كل من المخرج والممثل ومصمم الاطار التشكيلي للنص المسرحي . ولقد ادت هذه الخطوة الى ابداع ما يمكن ان نسميه اللغة المسرحية في النقد ، والى اجتذاب المتخصصين العلميين من امثال الدكاترة محمد مندور وعلى الراعي وعبدالقادر القط. ولويس عوض وغيرهم .

وعلى مستوى العرض المسرحي فقد قفز المسرح العربي بشكلٍ كاملٍ من مرحلة المسرح على الطريقة الايطالية التي ترجع الى القرن السابع عشر ــ مسرح العلبة والستائر والمناظر المرسومة ــ الى الصياغة الحديثة للمسرح ، بكل ما تنبض به هذه الصياغة من مذاهب وتيارات حديثة تصلُ الى المسرح الفقير عند جروتوفسكي ، بلْ ان كثيرين من المخرجين المعاصرين قد أحسوا بالاختناقِ داخلَ الدار المسرحية ، وبالحاجة الى الاتجاه الى الجماهير في أماكن تجمعها ، فرأينا « مسرح المقهى » و « مسرح الحديقة » ، و « مسرح الجرن » في القرية ، و « مسرح البساط » بالاضافة الى المسرح المفتوح في كثير من الاماكن الاثرية ، ومهرجانات « بعلبك » و « قرطاج » خير شاهد على هذا الاتجاه .

ولاشك ان هذه المرحلة قد طورت بشكل محسوس كثيرا من الفنون التعبيرية والتشكيلية الداخلة في التركيب المسرحي ، فأخذت الموسيقى والرقص مكانهما التعبيري العلمي في المسرح ، بعد ان كان دورهما قاصرا على مجرد الربط والترفيه ، وانتقل الديكور والاضاءة والازياء من وظيفة التحديد المكاني والزماني الى ممارسة الوظائف العضوية المخصصة لكل من هذه الفنون في الصورة المسرحية فأصبح كل منها في ذاته معادلا موضوعيا للكلمة ، وفرضت فنون الشعب نفسها في العرض المسرحي في الميدانين التعبيري والتشكيلي .

(٧)

واصبح للتجريب مكانٌ بارزاً قائم بذاته في المسرح العربي ، وان كنا لا نستطيع ان ننسب الفضل في هذا المجال للمخرج وحده ، فلقد ساهم الكاتب المسرحي العربي بقسط وافر في البحث والتجريب . واتخذ التجريب عدة قنوات تؤدي كل منها الى هدف محدد في الصياغة المستقبلية للمسرح العربي : التجريب بقصد تطوير الصيغة المسرحية ، والتجريب بقصد تأصيل الصيغة المسرحية .

التجريب بقصد تطوير الصيغة المسرحية :

والتطوير هنا لا يضع في اعتباره بالضرورة قضية البحث عن مسرح عربي تتوفر له السمات الوطنية أو القومية ، انه يسعى ــ على العكس من ذلك ــ الى البحث عن تزاوج أكثر عمقا مع التراث الانساني ، سواء كان هذا التزاوج عن طريق عرض الصرخات الجديدة في المسرح العالمي ، أو عن طريق استيعاب أعمق للتراث الانساني ، دون ان تطمح هذه الصياغات بالضرورة الى شكل مسرحي عربي .

وتتعدد الاسباب لهذا النهج من التجريب بحسب الشكل المطروح ، وعلى سبيل المثال نطرح تجربتين هامتين من هذه التجارب :

مسرح الجيب في مصر (١٩٦٢) ومسرح الشوك في سوريا (١٩٦٩) . أما مسرح الجيب فلقد كان يراد له عندما تأسس أن يكون نافذة على المسرح الاجنبي ، من خلال منهج علمي يستهدف تنشئة مناخ مسرحي فكري وفني يكون أساسا أكثر متانة واتساعا وعلمية للمؤسسة المسرحية في مصر ، سواء بالنسبة لفناني المسرح أو بالنسبة للجماهير .

واما مسرح الشوك فلقد أراد له مؤسسوه ان يكون وجبة نقد سياسي واجتماعي يومي ، أشبه ما يكون بفن الكاريكاتير في الصحيفة اليومية ، ولقد اتخذ لذلك شكل « مسرح الجريدة » .

ولقد انعكست آثار مثل هذه التجارب ، التي تقوم على شيء من التخطيط في صيغة المسرحية العربية بعد ذلك ، فتأثر توفيق الحكيم بتيار « اللامعقول » الذي طرحه مسرح الجيب (يا طالع الشجرة ، والطعام لكل فم) ، وتأثر الفريد فرج بالدعوة التي طرحها مسرح الجيب ايضا في عمله الثاني (الاستثناء والقاعدة لبريخت) عندما اتجه الى المسرح التعليمي في (عسكر وحرامية) وانعكست تجربة مسرح الشوك على كثير من الاشكال المسرحية السورية .

التجريب بقصد تأصيل الصيغة المسرحية :

كان شيئا طبيعيا أن يتجه فرسان المسرح العربي ، كتابا ومخرجين ، الى البحث عن صيغة عربية للمسرح ، والى استقراء التراثين الاكاديمي والشعبي في هذه الصيغة الجديدة ، وكان المناخ الفكري الذي طرحته الثورات العربية حافزا على البحث والدراسة والتجريب من أجل استنباط مسرح عربي شكلا ومضمونا ، مسرح عربي يرفض الشكل الاوروبي المنقول ، ويستوحي قالبه من التراث المسرحي الشعبي في الارض العربية ، ويستمد كلمته من القصص والحكايات الشعبية أو من الاساطير العربية .

ولقد شارك في هذا البحث فرسان معدودون من المسرح العربي المعاصر ، بينهم من الكتاب على وجه الخصوص يوسف ادريس (الفرافير) والفريد فرج (حلاق بغداد ، الزير سالم ، علي جناح التبريزي وتابعة قفه) وسعدالله ونوس (رأس المملوك جابر ، وحفلة سمر ليلة ٥ حزيران) وبينهم من المخرجين ريمون جباره (مسرح الارتجال) وعبدالقادر ولد عبدالرحمن كاكي (مسرح القراقوز) والمنصف السويسي وعبدالقادر علوله (التأليف الجمعي) والطيب الصديقي (مسرح البساط ومسرح المقامات) ، وقاسم محمد (بغداد الازل بين الجد والهزل ، كان ياما كان) .

وأخيرا وفي عامنا هذا (١٩٧٩) ها هما مجموعتان من المسرحيين اللبنانيين والمغاربة يطرحون اطارين جديدين للبحث عن مسرح عربي جديد يكسر طوق الازمة التي تخنق مسرح السبعينات : البيان اللبناني بعنوان (مسرح الحكواتي) والبيان المغربي بعنوان (المسرح الاحتفالي) ، ولقد تفضلت مجلة (البيان) التي تصدر عن رابطة الادباء في الكويت بنشر البيانين في عددها ١٦٢ ـ الصادر في اكتوبر ١٩٧٩ ، كما تفضلت بعقد ندوة لمناقشة البيانين ونشرت نص الحوار الذي جرى في الندوة ، في العدد ١٦٣ الصادر في نوفمبر ١٩٧٩ . والبيانان يستمدان روحهما في الواقع من مجمل التجارب والابحاث التي قام بها المسرحيون العرب في الستينات ، نظريا وتطبيقيا ، بل ان من واضعي البيانين كثيرين من هؤلاء المسرحيين انفسهم . ولقد قدم الاخوة اللبنانيون تطبيقا لنظريتهم في (مسرح الحكواتي) في العرض الذي شاركوا به في مهرجان دمشق المسرحي في ما يو ١٩٧٩ واستحوذ على اعجاب جماهير المهرجان ونقاده ، اما الاخوة المغاربة ومن بينهم الطيب الصديقي ، فقد اكتفوا حتى الآن بالتنظير .

واذا كان لي أن أعقب على البيانين ، وأرجو الا يكون في هذا التعقيب مصادرة عليهما وعلى ما يتضمنان من اجتهاد صادق ومشكور ، فانني اكتفي بالتنبيه الى انهما لم يعالجا بالقدر الكافي أساس الازمة الراهنة للمسرح العربي . ان الازمة التي يعانيها المسرح العربي الآن ليست وليدة الاسباب التقليدية التي كانت تطرحها ازمات سابقة ، كندرة المؤلف أو الفقر في الاطارات المسرحية ، أو عدم اقبال الجماهير ، أو البحث عن اللغة المسرحية المناسبة ، الى آخر تلك المعاذير التي طالما شغلت الندوات والمهرجانات والموائد المستديرة التي انعقدت في أواخر الخمسينات وطيلة الستينات . ان حقيقة الازمة تكمن في حرية التعبير ، وفي أزمة الديمقراطية في الارض العربية ، أو بمعنى آخر ، تكمن في سلسلة طويلة من الصراع الحاد ، المبرقع أحيانا ، والمكشوف أحيانا اخرى ، بين جهود المسرحيين العرب المعاصرين ، والسلطة في بعض الانظمة . والواقع ان المنظرين في البيانين لم يتعرضوا بشكل مباشر أو غير مباشر لهذا الجدار الاصم الذي حال ويحول دون انطلاقة المسرح العربي ، ولم يكن مجديا أن يتعرضوا له ، لأن هدم هذا الجدار لن يتأتى بالتنظير ، ولكنه يحتاج الى تحول جماهيري سياسي واجتماعي فعال ، وبوجه خاص فيما يتصل بالعلاقة بين الحاكم والمحكوم ، أو كما قال مثقف عربي صديق ـ بين المسرحيين و « أولي الأمر » .

(٨)

كان هذا الصدام شيئا متوقعا ، ولكن المسرحيين لم يعدوا له العدة مسبقا ، وربما لم يتنبأوا به في غمرة انفعالهم الصادق بتيار الثورة ومبادئها وفرسانها من المؤسسة العسكرية العربية ، وفي غمرة نشوتهم بانطلاق المارد المسرحي العربي من قمقمه بفعل الثورة . والمخرجون العرب وأنا واحد منهم يتحملون جانبا هاما من المسئولية في هذا القصور .

لقد نجح المخرج العربي المعاصر ، من خلال الدراسة العلمية ، ومن خلال انتمائه الفكري والقومي ، في ان ينتزع عصا القيادة في المؤسسة المسرحية العربية . ففي أقل من عشر سنوات ، ودون تخطيط جماعي مسبق ، استطاع أن يفرض فلسفته الجديدة ، وان يبني مسرحا عربيا جديدا يستجيب للنظرة التحريرية في مواجهة الاستعمار ، ولمبادىء العدل الاجتماعي ، واستطاع ان يبعد البيروقراطية التقليدية ـ أو يزحزحها قليلا ـ عندما انتزع منها حبل قيادة المؤسسة المسرحية ، والتخطيط لها من الناحيتين الفنية والفكرية . ولكن المخرج العربي المعاصر لم يتنبه ـ ابان حربه الضروس ضد هذه العداءات ـ الى ان بعض الزعامات السياسية والعسكرية في الوطن العربي لم تقض على الرجعية المتمثلة في الاقطاع واحتكار راس المال وفي عملاء الاستعمار القديم والجديد على السواء ، بل اكتفت بكف يدها مؤقتا ، ولم تقطع اجنحتها بل اكتفت بقص بعض ريشها ، والريش ينبت من جديد ، والاجنحة تتهيأ مرة ثانية للطيران عندما تتهيأ لها الفرصة ، بل انه اصبح من الثابت الآن ، وبعد ان فتحت ملفات الثورات العربية ، انه لم تكن فكرة القضاء النهائي على أعداء الثورة واردة على جدول أعمالها ، وانها كانت تسعى الى توازن محدود بين الفرق المتعارضة وبين الطبقات المتناقضة .

لقد كان المخرج ـ والى جانبه الكاتب المسرحي ـ واعيا بوجود الرجعية ، وكان الكاتب يشرع قلمه ضدها والمخرج يوظف كل امكانيات المسرح من أجل معركة طاحنة ضدها ، ولكنه لم يتنبأ بامكانية عودتها الى السلطة أو عودة السلطة اليها .

وكانت المتغيرات الجذرية التي أعقبت وفاة القائد جمال عبدالناصر مع بداية العقد السابع من زماننا مفاجأة صاعقة للمخرج العربي ولغيره من المثقفين العرب . ولقد كانت هذه المتغيرات من الحدة ومن القدرة على تبديل المصير ـ ولو بصفة مؤقته ـ الى درجة ان مسرحيا كبيرا كتوفيق الحكيم (عاد الى وعيه) فاكتشف فجأة انه وغيره من المثقفين كانوا قد فقدوا الوعي عندما آمنوا بالثورة ومبادئها وعندما كتبوا ونشروا واخرجوا ومثلوا ذلك الرصيد الهائل من الانتاج الادبي والفني في الستينات . والواقع ان توفيق الحكيم لم يكذب على نفسه أبدا ككاتب وكمفكر ، وان كان قد امتطى كغيره موجة الثورة ، ونحن ندرك ذلك تمام الادراك اذا عدنا لقراءة بعض أعماله

المسرحيه فيما بعد ١٩٥٢ . ويكفي هنا أن نشير الى المسرحيه القصيرة (نحو حياة أفضل) المنشورة في (مسرح المجتمع) والتي يكشف فيها عن اقتناعه بعجز الفلاح المصري عن الافادة من قوانين الاصلاح الزراعي (١٩٥٤) لأنه غارق في الأمية .

الازمة اذا ليست أزمة الشكل أو أزمة الكلمة في المسرح العربي ولكنها في الواقع ازمة تناقض جذري وخطير بين جيل كامل من المثقفين وبين واقع السياسة العربية الجديدة ، وهو واقع قلب كل المفاهيم التي قامت عليها الثورة ، سواء بالنسبة للسياسة الداخلية أو الخارجية . **ان الازمة حقيقة هي أزمة الفكر المتخلف السائد أو الحاكم في بعض الانظمة ، وعدم قدرته على معاناة الفكر المعارض ، ليس فقط في المسرح ، بل في كل وسائل التعبير .**

(٩)

ويبقى أن نقول ان هناك جيلا جديدا من المخرجين العرب قد بدأ يغزو خشبات المسرح العربي ، وهذا الجيل قد تزود دون شك بكل التجربة الفنية والفكرية لجيل الستينات ، ايجابياتها وسلبياتها ، وهو في الوقت نفسه ابن لحظة التناقض الفكري والسياسي والاجتماعي، بقدر ما كان جيل الستينات ابن لحظة الثورة . ولاشك ان هذا الجيل الجديد سيستعين بدراساته العلمية ، وبالرصيد الهائل المتطور من الامكانيات المسرحية التي هيأتها له الاجيال السابقة ، ليحدد اختياراته ومواقفه .

ولاشك ان بين هذه الامكانيات دور التعليم المسرحي بصفة خاصة ، من معاهد واكاديميات أسسها الجيل الرائد ، وساهم في تطويرها وساهم جيل الستينات ، جنبا الى جنب جيل السبعينات . ان هذه المناورات هي الامل الباقي من مؤسسات الثورة ، وعلى عاتقها يقع عبء تنشئة صفوف عريضة من المسرحيين ، واكتساب أرض جديدة للمؤسسة المسرحية العربية . ولعل الرسالة التعليمية التي يمارسها المخرج العربي الآن هي الوسيلة التطويرية المكنة ، حتى تنفرج أزمة التعبير وتنفسح الفرصة مرة اخرى لمسرح عربي جديد ، يحمل بذور ثورة عربية جديدة ماتزال تحبل بها الارض العربية .

(١٠)

نحن نتحدث منذ أوائل السبعينات عن ازمة المسرح العربي ، والواقع ان الازمة ليست نابعة من ذات المسرح وان كانت تواجه الانتاج المسرحي : فجماهير المسرح موجودة ومتعطشة للمسرح النابع من ضميرها ، وكتاب المسرح ومخرجوه وممثلوه موجودون — وان كانوا مشتتين في اعمال بعيدة عن المسرح كالانتاج التلفزيوني الغث الذي تشارك فيه رؤوس الاموال العربية والاجنبية — ودور المسرح موجودة — وان كان الانفتاح التعميري قد بدأ يستميحها عذرا ليشيد مكانها ناطحات السحاب المثمرة لسيول الارباح .

ان الازمة الحقيقية هي أزمة الديمقراطية في ظل الانظمة الرجعية ، وبوجه أخص أزمة حرية التعبير ، فالكلمة محاصرة فيها ، الا أن تكون كلمة اعلامية واعلانية تعبر عن الرأي الذي تمثله تلك الانظمة العربية المختلفة ، فأيا ما كانت طبيعة هذا الرأي ، وأيا ما كانت حجج أصحابه . وأيا ما كان سلطانهم وقدرتهم على الكبح والقسر والتكميم ، فان الرأي هذا لا يخلق صراعا ، والمسرح صراع بالدرجة الاولى ، فاذا جرد من هذه الميزة فانما يجرد في الواقع من وجوده ومبرر وجوده .

ولكني مع ذلك لا اذهب الى تحميل السلطة في الانظمة العربية المختلفة كل المسئولية فيما آل اليه المسرح العربي من تجمد او تجميد أو تصفية . ان رجال المسرح العربي ايضا — والمخرجون في مقدمتهم — يتحملون جانبا كبيرا من المسئولية ، وأحب هنا أن أفصل وجهة نظري — ومن خلال التجربة الشخصية — في مسئولية المخرجين . ليس بالضرورة لادانة جيل ، ولكن — وهذا هو الأهم — لتنبيه الاجيال الصاعدة .

لقد عاد مخرجو الستينات من بعثاتهم الدراسية بالخارج مزودين حقا بثقافة انسانية جديدة ، وبقدرات صياغة حديثة ، ولقد يكون بعضهم قد عاد بفكر ايجابي يخدم الجماهير العربية ، ويبرز القضايا الانسانية العاجلة التي تعوق النمو العربي . ولقد هيأت لهم الثورات العربية المتتالية منذ ١٩٥٢ امكانية توظيف مواهبهم واكتساباتهم الثقافية والفكرية ، طالما ان هذا التوظيف لا يصطدم بمصالح الانظمة نفسها . ولقد بدأ الصدام في اعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، وبعد ان افاق الكتاب والمسرحيون من هول اللطمة ، لتبدأ موجة من النقد السياسي المكشوف او المبرقع للاجهزة المسئولة عن حلول الهزيمة بالقوات المسلحة العربية ، وتعرية انحرافاتها . ولقد بدأ الصدام بوقف بعض العروض المسرحية بعد اتصالها بالجماهير للحيلولة دون وصولها الى مستوى التفاعل العقلاني مع هذه الجماهير (العرضحالجي لميخائيل رومان ، والذباب لسارتر ، وحفلة سمر ليلة ٥ حزيران لسعدالله ونوس) وبمنع بعض العروض الاخرى ، قبل ان تتصل بالجماهير (المخططين ليوسف ادريس) .

ولقد أدى هذا الصدام الى اهتزاز الثقة بين القيادات العليا في الثقافة العربية من ناحية والمخرجين من ناحية اخرى (وكانوا قد توصلوا بالفعل من خلال كفاحهم الى قيادة الاجهزة المسرحية الرسمية) الأمر الذي أدى الى انواع مختلفة من التناقض بين هؤلاء وهؤلاء ، ومن ذلك على وجه الخصوص الاستقالة الجماعية المشهورة التي تقدم بها اربعة من المخرجين

المصريين(٦) الى وزير الثقافة (١٩٧٠) ، والتناقض الشديد الذي وقع في نفس السنة بين وزير الثقافة في قطر آخر وبين واحد من المخرجين الكبيرين اللذين يسيطران على المؤسسة المسرحية فيه ، وما أدى اليه ذلك من ضرب هذا المخرج بالمخرج الآخر ، وقد توالت التناقضات الادارية بعد ذلك في الاقطار العربية المختلفة بين أولي الامر والمخرجين اللذين يحملون مسئولية المسرح . ولقد كان الحل الوحيد لهذه التناقضات هو هجرة المخرجين المذكورين داخليا أو خارجيا .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا بالضرورة هو : لماذا وقعت هذه التناقضات ، وهل كان من الممكن تأخيرها حتى لا تحسم لصالح الادارة ضد انطلاقة المسرح العربي؟! والاجابة على هذا السؤال تقتضي الاجابة على سؤال آخر : هل تزود هذا الجيل من المخرجين ـ الى جانب الثقافة والصنعة والفكر ـ بما يجب أن يتسلحوا به من قدرة على تحليل الواقع الاجتماعي ودراسة وسائل التعامل معه على ضوء أهداف محددة وضعوها لكفاحهم؟! لا . لقد كان ينقصهم ما يسمى بالتكتيك ، ولهذا لم يتنبهوا ، في غمرة انفعالهم العاطفي بانتصار الثورة ، الى خطورة اعداء الثورة الذين يتفوقون عليهم بتكتيك عريق يتيح لهم الفعالية الدائمة في مواجهة الثورة ابان انتصارها (بممالأتها) وبعد هزيمتها (بالانقضاض عليها) ، والواقع العربي غاص بمثل هذه الكائنات الحشرية التي تفرض نفسها تماما كالبقة في المسرحية المشهورة لماياكوفسكي .

ولست أقصد بالتكتيك الذي افتقده أبناء هذا الجيل من المخرجين مجرد عدم قدرتهم على التعامل الذكي مع مثل هذه العوارض والعوائق ، ولكني أعني ايضا تخبطهم في مسيرة كفاحهم الثقافي بين المصالح الذاتية والمصالح العامة ، أو ما نستطيع ان نسميه بالدون كيشوتيه ، ولو لم يصابوا بهذه الآفة لكان من الصعب تصفيتهم بهذه السهولة . واذكر على سبيل المثال ان جهودا بذلت للحصول على مساهماتهم الايجابية في ترسيخ بادرة بيوت وقصور الثقافة في الاقاليم المصرية ، ولكنهم آثروا ـ بعد تجارب محدودة في هذا الاطار ـ البقاء في العاصمة ، حيث الاضواء ، والنجومية ، ووسائل الانتشار السريع من اذاعة وتليفزيون وسينما . ولو فعلوا لكانت لكلمتهم تأثيراتها الباقية في مساحة أوسع من الجماهير الأكثر حاجة الى الثقافة ، والأكثر صدقا واصالة .

صحيح ان هذا النقد يشمل كافة طوائف المثقفين ونوعياتهم ، ولكنا نتحدث هنا عن المخرجين كقادة للحركة المسرحية ، وهي من الثقافة الجماهيرية أهم وسائلها .

لقد كان جديرا بهم أن يقرأوا ويهضموا ما كتبه برتولد بريشت تحت عنوان « خمس نصائح لمن يريد ان يقول الحقيقة » وأن يؤمنوا به ويعتنقوه ، وكان جديرا بهم أن يتنبهوا الى أن الالتزام بالمبادىء الثورية يفرض كثيرا من التنازلات .

الكويت في ١٩٧٩/١١/٢٥

---

١ ـ احترقت دار الاوبرا المصرية فاكتشفنا انه لا توجد لها دراسة توثيقية كاملة .

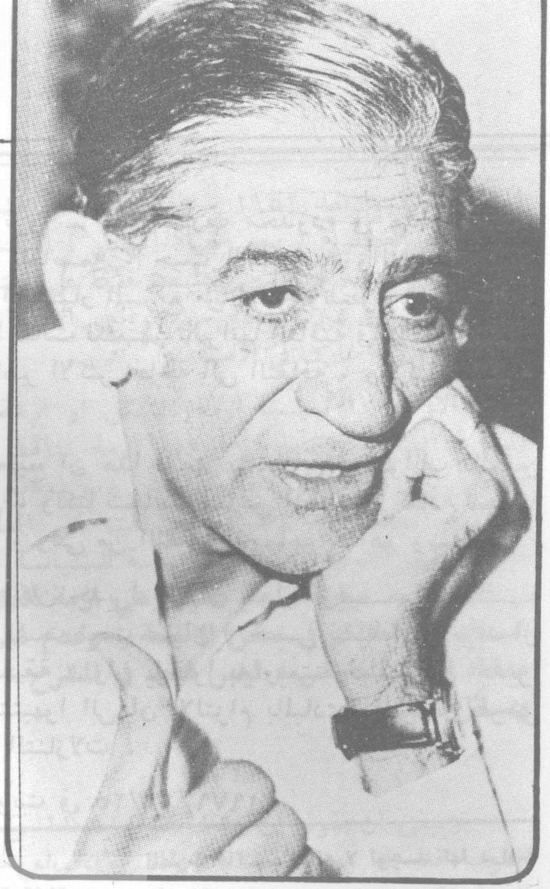
٢ ـ اكتشفت مؤخرا ان تلفزيون القاهرة مسح شرائط الفيديو التي سجلت عليها معظم مسرحيات الستينات علاجالازمة الاشرطة ..!!

٣ ـ احب ان اشير هنا الى انه بسبب نقص المعلومات وبسبب انحسار الحركة المسرحية العربية في اطار اقليمي تخلو المراجع الموسوعية الاجنبية والعربية من التعريف بمعالم هذه الحركة ، كما تأتي معظم المؤلفات والمنشورات العربية في هذا الشان مشوبة بالنقص وبالتشويه او غاصة بالمعلومات المرتجلة .

٤ ـ اوردنا في الباب السابع من كتاب (المخرج في المسرح المعاصر) قائمة باغلبية مخرجي هذا الجيل ، ونعتبر هذا الباب ، وهو عن المخرج في المسرح العربي ، مكملا لهذه الدراسة . عالم المعرفة /١٩/ الكويت . يوليو (١٩٧٩) .

٥ ـ راجع (ازدهار وسقوط المسرح المصري) فاروق عبدالقادر ـ كراسات الفكر المعاصر (٥) القاهرة .

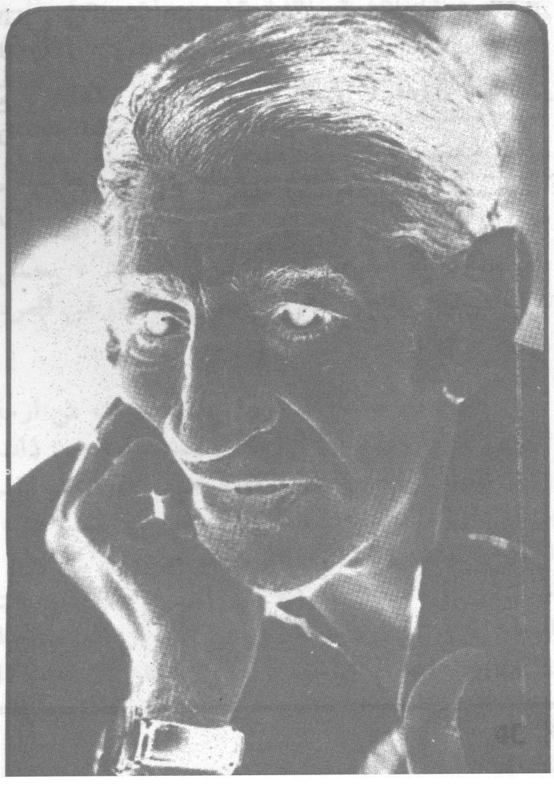
٦ ـ جلال الشرقاوي ، كرم مطاوع ، احمد عبدالحليم ، سعد اردش .



لا نقول جديدا حين نصنف مسرح أو درامات نعمان عاشور ـ على الاقل في أغلب انتاجه ـ ضمن التيار الادبي الواقعي ، هذا التيار الذي انبثق في فترة كان الأدب العالمي بدراماته يسيطر على السوق الادبية في مصر . ولعل مسرحيته الاولى المسماة (الناس اللي تحت) والتي قدمها المسرح القومي المصري في الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧ كانت بداية الطريق الى ظهور طور الدرامات الاجتماعية على خشبة المسرح ، ليس في مصر وحدها ، بل في أقطار عربية أخرى تأثرت بالتيار الواقعي ، وقدمت فيه الكثير من الاعمال الفنية . والتي نعتبرها امتدادا للواقعية الادبية المسرحية .. هذه الواقعية التي قربت كثيرا من واقع هذه المجتمعات العربية ، وألهمتها فيما بعد أشكالا أدبية وفنية أخرى ، ساعدت وساهمت في معالجة القضايا الحيوية في الاقطار العربية . بل ولا أبالغ حين أقول انها قد وجهت الى البحث في التراث ، وتقديمه في صورة واقعية حية لمشاهدي المسرح في كل مكان .

د. كمال عيد

مسرح نعمان عاشور



منذ عام ١٩٥٧ ينبثق التيار الواقعي على يد نعمان عاشور . ويظل هذا التيار يتغذى على عناصر أدبية تعكس الواقع المصري بكل تفاصيله السياسية والاجتماعية والشعبية . هذه الشعبية على وجه الخصوص التي لم تنفصل لحظة عن تكوين الشخصيات المسرحية التي تفجرت من المساكن والبيوت الشعبية البالغة البساطة ، والتي أعطت العبق الواقعي ـ دون زيف أو زخرفة ـ في كل السلوك وكل التصرفات دفعة قوية واحدة .

ومن وجهة نظرنا ، فاننا نلاحظ أن هذا المسرح الواقعي ، قد توقف دفعه عند مسرحية (عيلة الدوغري) لنعمان عاشور قرب عام ١٩٦٤ . ومن هنا فاننا سوف نتعرض في الدراسة الى الاسباب التي أدت الى هذا التوقف ، حتى وان لم يتوقف الكاتب الذي فجر هذه الواقعية عن الاستمرار في الكتابة الدرامية .

وعلى ذلك ، فان هذه الدراسة سوف تتخذ لها مسارا زمنيا من البداية الطبيعية لانبثاق التيار ، حتى

عام ١٩٦٤ ، لتتناول بالتحليل والتعليق كل انتاج الكاتب، وسوف نعود مرة أخرى في دراسة تستكمل بقية اشعاعات نعمان عاشور المسرحية ، هذه الاشعاعات التي آثرنا اغفالها ــ ولو لفترة هنا ــ لأننا نراها بعيدة عن الشكل الواقعي ، الذي هو عنوان هذه الدراسة .

أولا

●● المرحلة الواقعية الاولى ..

تحتل هذه المرحلة الاولى الفترة الزمنية ما بين سنوات ١٩٥٥ ، ١٩٥٩ ، وهي مرحلة لم تقتصر على مسرحيات نعمان عاشور فقط ، بل شاركه فيها الكاتب العربي المصري لطفي الخولي ، وتصدرت مسرحيات المغماطيس والناس اللي تحت وسينما أونطة لنعمان عاشور ، قهوة الملوك للطفي الخولي هذه المرحلة الرائدة في تاريخ الواقعية المسرحية العربية . ويسجل ظهور المغماطيس ١٩٥٥ والناس اللي تحت ١٩٥٦ في فرقة

ـــود والو... ـيـة

المسرح الحر الاهلية المصرية السبق لهذه الفرقة على المسرح الحكومي الذي تابع المبادرة وأقدم على عرض هذه المسرحيات بمضامينها الواقعية الجريئة ، والغريبة آنذاك على الشكل المسرحي ، وهو ما نعتبره جراة نادرة في ذلك الوقت . ونعني بذلك عرضين هما سينما أونطة لنعمان عاشور عام ١٩٥٨ ، قهوة الملوك للطفي الخولي عام ١٩٥٩ . ولعل السبق التاريخي لفرقة المسرح الحر في عرض هذه النماذج الدرامية يكمن في تقديم أدب مسرحي يحمل على جناحيه مضامين الاداب الاشتراكية ، التي حملت في الواقع بذور الدرامات الاشتراكية في مصر مبكرا . ولولا هذه المبادرات التي جاءت في المرحلة الواقعية الاولى التي نحن بصددها ، لكان من الممكن أن يتأخر ظهور هذه البذور حتى عام ١٩٥٨ سنة تقديم مسرحية سينما أونطه لنعمان عاشور ، على اعتبار أن المسرح القومي لم يجد بدا عام ١٩٥٨ من تقديم مسرحية نعمان عاشور الثالثة ليكسب الى جانبه كاتبا دراميا كان قد ذاع صيته خلال السنوات الثلاث ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ نتيجة نجاح دراميته المعروفتين المغماطيس والناس اللي تحت .

لكن ماذا كان تأثير هذه الواقعية على الناس ؟ وعلى الحياة الأدبية آنذاك ؟ كان هذا الادب الواقعي الجديد يجد صدى عميقا في نفوس الجماهير المصرية ، التي كانت قد وصلت الى حالة السأم من المسرحيات المترجمة ، والبعيدة قلبا وقالبا في أغلب الاحيان عن واقع مصر وواقع الانسان المصري . واذن فكان طبيعيا ميلاد هذا التجاوب الجماهيري ، خاصة في تلك المرحلة التي سبقت اعلان القرارات الاشتراكية في مصر عام ١٩٦١ . هذا التجاوب الذي كان يحوي خلفه نغمات تكشف عن سماتها محاولات التوعية التي كانت تمتلىء بها درامات البذور الاشتراكية .

من الطبيعي أن يقظة الوعي عند هذه الجماهير لم تولد هكذا فجأة بين ليلة واخرى . ولكن الفضل في ذلك يعود الى حركة التوعية الوطنية في الآداب المسرحية ، والتي سببتها ــ ومن طريق مباشر ــ الدرامات الوطنية التي احتلت مكانها بعد الثورة العربية المصرية .. ثورة ٢٣ يوليو الخالدة . وهي درامات وطنية فتحت أذهان الجماهير العربية في مصر على بشاعات الاستعمار . وكل هذا وذاك قد مهد دون شك الى تربية الوعي واليقظة لدى الجماهير . فلما بدأت مرحلة ظهور بذور الدرامات الاشتراكية ، كانت الجماهير قد تسلحت بوعي جعلها تضع يدها على المضامين الواقعية لمجتمعها الذي كان يتجه آنذاك سياسيا واقتصاديا واجتماعيا للاشتراكية ، حتى قبل ظهور القوانين الوضعية الاشتراكية نفسها ، دليلنا على ذلك نجاح درامات المرحلة الواقعية الاولى ، رغم عدم شهرة كتابها أو معرفتهم من قبل على المستوى المسرحي .

واستمر تطور هذه المرحلة . فبخلاف حركة النقد الفني التي سجلت وقيمت هذه المرحلة الواقعية الاولى تقييما جيدا قدر لها الاستمرار والتأريخ القومي والعربي، ظهرت خمس درامات أخرى تسير في نفس الاتجاه الواقعي لمؤلفين جدد ، واستمرارا للرواد . وهي مسرحيات القضية للطفي الخولي ١٩٦١ ، البيت القديم لمحمود دياب ١٩٦٢ ، وابور الطحين لنعمان عاشور

١٩٦٢ ، الارانب للطفي الخولي ١٩٦٣ ، عطوه افندي قطاع عام لنعمان عاشور ١٩٦٥ . وقد ظهرت كلهـا في فترات متقاربة . بل اننا لنلحظ ميلاد كاتب جديد هو محمود دياب ينهج نهج الاولين ، بل وبعمق أشـد في مسرحيته البيت القديم .

على هذا نرى الثالوث (عاشور ، الخولي ، دياب) يمثلون بطولة المرحلة الثانية التي خرجت امتدادا للمرحلة الاولى ، هذه المرحلة الثانية التي بدات عام ١٩٦١ بعد اعلان القرارات الاشتراكية في مصر .

● مسرحيات الطور الاول ..

في اكتوبر ١٩٥٥ قدمت فرقة المسرح الحر المصرية مسرحية المغماطيس لنعمان عاشور لاول مرة ككاتـب درامي . وقد جاء تقديم الفرقة للمسرحية في برنامج العرض يقول :

« ومن اهم وسائلنا الى النجاح هدم الراسمالية والارستقراطية اللذين كان يقوم عليهما الفن المسرحي ، وتيسير ظهور المسرح الموضوعي الهادف للشعب مهما اختلفت مشاربه وتعارضت أذواقه وتفاوتت قدراته الاقتصادية »(١) .

صورت الدراما تصويرا واقعيا الحياة البسيطة التي تعيشها الطوائف الشعبية من واقع البيئة . جعل نعمان عاشور مكان الاحداث درب عجور . اشد الاحياء شعبية في القاهرة . وهي أول بادرة من المؤلف الجديد الذي يصعد المسرح للمرة الاولى ، بادرة تشير الى القطاع الذي ستدور فيه أحداث مسرحيته ، معلنا نزوله اليها ليصورها بلحمها وشحمها ، لتسجيل أحوالها وعلاقاتها ، في محاولة لاستخلاص جديد شعبي على حياة الدرامـا المصرية .

في عام ١٩٠٥ دعا الكاتب الدرامي الروسي مكسيم جوركي دعوة فنية تقول « اذهبوا بين جموع الشعب »(٢) .

والآن نتساءل ، لماذا اختار نعمان عاشـور مكان أحداثه هذا الحي الموغل في الشعبية ؟ . ويدفعنا السؤال الى التعريف بأن الكاتب قد كتب درامتـه عام ١٩٥١ ، لكنها لم تقدم على المسرح الا بعد اربع سنوات ، أي في عام ١٩٥٥ . وفي راينا أن الظروف المصرية عام ١٩٥١ كانت احدى الاسباب القوية التي جعلت نعمان عاشـور يلجأ الى استعمال (ثيمة المكان الشعبي) ووضعه في نقطة الارتكاز في مسرحيته ، حيث تلف جميع الاحداث حوله ، كمركز هام وحيوي في نفث العديد من عناصر الواقـع الاجتماعي المصري آنذاك .

في عام ١٩٥١ تبلورت طبيعة الحركة السياسـية الوطنية في مصر . والتي كانت قد بدات منذ عام ١٩٤٦ وذلك بدخول الطلبة والعمال اخطر دور في تاريخ هـذه الحركة . وعام ١٩٥١ يحدد في وضوح دخول العمال بالذات لأول مرة في التاريخ المصري كقوة لها كيانها ولهـا تفاعلها في الحلبة السياسية . وكان لابد أن تحدث ردود فعل لتحرك هذه القوى الشعبية المتمثلة في طبقة العمال. هذه الطبقة التي لم يكن لها وجود في مصر ، ونعنـي بالوجود الوجود المنظم . وحتى وان افترضنا وجوده ، فانه كان يسير داخل اطار الحكم الملكي الذي كان قائمـا آنذاك (كان الأمير عباس حليم أحد أفراد الأسرة المالكة رئيسا لحزب العمال) ، بما يخدم اغراض رجال الحكم انفسهم ، ولا يخدم مصلحة العمال أبدا . ولقد ظهرت ردود الفعل هذه في الأدب الدرامي ، في محاولة للنفاذ الى الطبقات الشعبية ، تصويرها وابراز حركاتها ، ورفع الغبار عن قوتها المدفونة ، ولكن في صورة فنية تقبلهـا الدراما ومواصفات المسرح .

من هنا نجد أن نعمان عاشور قد اسـتعمل في المغماطيس مواصفات البطل الريحاني ، وهي الشخصية المطعونة دائما ، والتي كانت تتعرض على طول الخـط لظلم واستبداد الطبقة العالية ، لكنها مع ذلك تبقى في النهاية مدحورة مظلومة ، لا يفارقها التعسف ولا يمهلها الظلم لحظة واحدة من لحظات حياتها من الميـلاد الى الوفاة . الا أنها مع ذلك كانت تتقبل الظلم عن رضى ، قانعة بما قسمه الله لها . وغاية ما تفعله هو أن تكتم غيظها في قلبها ونفسها ، ولا تستطيع له حراكا . هذا في مسرح نجيب الريحاني الاهلي ، حيث كانت عمليـة التنفيس الوقتي اللحظي تمر من فوق رؤوس المشاهدين، ونظارة المسرح ، التي لم تكن تفهم كثيرا مما كان يعانيـه نجيب الريحاني الممثل الدائم لهذه الشخصية المطعونة . ذلك لأنها كانت طبقة برجوازية عالية ، لم يكن يعنيهـا انطعانه في قليل أو كثير .

ومواصفات البطل الريحاني ـ والتي التقطها نعمان عاشور وفي ذكاء كثير ـ تتغير تغيرا تامـا عنـد مؤلف المغماطيس . فالبطل عنده يخرج من سياج وحصـار البيئة العالية التي كان يعيش وسطها هناك عند الريحاني، بين القصور والحدائق والكلاب ، ليدرس لابنة الباشا وغير ذلك من المظاهر الارستقراطية ، يتغير هذا البطل تماما ليزرعه نعمان عاشور في أرض جديدة ، وفي تربة غير التربة المصطنعة غير الواقعية ، فيشب هذا البطل على شيء جديد ، له مظهر وسلوك آخرين . ان الموقف الذي يدور فيه بطله والذي نبع منه لا يتغير أبدا ، انما يحاول أن يبعث على التغيير .

كان راس المال هو المسيطر على كل شيء ، حتى بعد قيام الثورة المصريـة ، هذه الثـورة التي لم تكن بمستطيعة تغيير كل أوضاع وجذور الدولة الملكيـة الفاسدة في لحظة واحدة وبين عشـية وضحاها . كان رأس المال هو المحرك الأول الذي يعذب الطبقة الشعبية،

أفرادها وعمالها والمتعرضين للتعامل معها اي حتى العطف الانساني عليها . ذلك لأنه يستمد كيانه من الانانية ومن اللاانسانية ومن التصور الرأسمالي الذي يهدد نمو الطبقات حتى لا تقترب من بعضها البعض ، ولتظل الهوة واسعة ، ليحمي نفسه ومصيره بشتى الطرق والوسائل من أجل بقائه في طبقة عليا .

وذهاب نعمان عاشور الى الطبقة الشعبية في درامته ـ هذه الطبقة التي لم تلفت أنظار الدراميين من قبل ـ هو محاولة فنية منه لتحطيم الحاجز الطبقي ، ولابراز ثقافة شعبية المضمون وشعبية الهدف . معنى هذا ان الشعبية في درامته وسيلة الى غاية ، وسيلة الى غاية كبرى يريد هو أن يصل اليها ، الا وهي تحطيم النظام الطبقي ، مقدما العمل كنموذج حي للحياة الشريفة، حيث احترام الانسان في مشاعره وقدراته . وكانت هذه الأفكار تحتل مكانها على مساحة واسعة في أدب جديد حقا لم يكن معهودا من قبل في مصر حتى ذلك الوقت ، كضوء جديد يطلق ويوجه على فكرة الطبقات . « يوجد دائما في الادب وجهة نظر للطبقة . والمهم هو معرفة ما هو نوع وجهة النظر هذه ؟ »(٣) .

اقام نعمان عاشور صراعا دراميا على طرفين نقيضين . ففي وسط الحي الشعبي بكل مظاهره البائسة المسكينة ينشيء الكاتب النقيض ، وأعني به رأس المال ، يمثله حسانين أبو المال ، رامزا الى المال في لقب الشخصية المسرحية ذاتها . بينما يقف متضادا معه ـ قدر جهده الاعزل ـ عطوه افندي الكاتب في محل بقالة الامانة لصاحبها حسانين أبو المال . يعرض نعمان عاشور هذا الصراع ـ محايدا ـ على حد تعبيره ، من أجل الكيان الاجتماعي في بيئة تتسم بالتناقض الواضح ، وسوء الادراك لمدلولات أبسط القيم الانسانية . هذا التناقض الصارخ بين شخصيات الدراما جميعها ، وكأنها جبهة قتال في حالة حرب مع بعضها البعض . وذلك بفضل تحكم رأس المال وسوء العلاقات وغرابة السلوك وشذوذ التصرفات . الحاج حسانين أبو المال وقد تجاوز سن الرجولة وقرب من الشيخوخة يسعى عن طريق الخاطبة الى الزواج من فتاة في سن ابنته . هذا تناقض . وهو يسخر ماله وسيلة في يده ، للوصول الى هدفه بصرف النظر عن المشاعر والتفاهم والحب . وهووهو نفسه الذي يتعامل بماله في تجارة مريبة لسرق تموين الشعب من سكر وزيت واستهلاكات أساسية تدعمها الحكومة لتوزيعها مقننة على الشعب ، ليحولها الى دائرة للسوق السوداء يكسب من ورائها الكثير والكثير ، ضامنا لرأس ماله الازدياد الدائم المطرد ، وهو الذي زار بيت الله كحاج . وهذا تناقض ثان . أعاد نعمان عاشور مصدر هذه التناقضات الى قوة رأس المال وسيطرته ، مثبتا تأثيره على المتعاملين معه ، تماما كما تأثر بضرره عطوه أفندي البطل الشعبي المطعون . فكيف كانت التأثيرات عليه ؟ .

من المعروف أن مستوى الوعي الاجتماعي عند الطبقة الكادحة أقل بكثير منه عند أبناء الطبقة الوسطى ، لأنها ـ أي الطبقة الكادحة ـ لم تنل قسطا من التعليم أو الثقافة يجعلها تميز بين الاشياء ، أو تصدر حكما سليما على الامور . هكذا كان حال عطوه افندي الذي لم يتعلم الا القليل . ونتيجة للفقر فقد ارسلته اسرته ليعمل في محل تجارة حسانين أبو المال ، وقضى فيه عشرين عاما من العمل ومن الكفاح . لكن نعمان عاشور المبشر بالاصلاح الطبقي يصوره بطلا ثوريا ، تظهر ثوريته في خروجه عن طوع أبي المال ، في محاولة للمؤلف لاعطاء البطل الشعبي قدرا من القوة ، يعينه على مجابهة احتكارات رأس المال ، وعلى الوقوف ـ ولو لمرة واحدة ـ في وجه التيار الراسمالي الطاحن المتدفق منذ عشرات السنين . وهو ما يعني محاولة اقامة نوع جديد للدراما المصرية ، يقف مؤيدا لهذه الطبقات الشعبية ، أفكارها وأبطالها ومعاملاتها ومستقبلها ، في محاولة للتغيير . هذه الثورية التي تظهر في سلوك عطوه افندي ، وفي تمرده على صاحب العمل المستغل . ومع ثراء منولوجاته الثورية ، فانها تظهر في نهاية الدراما وكأنها صرخات في الهواء . ضعيفة الأثر ، قليلة النتيجة عديمة الحيلة . ذلك لأن الثائر عطوه افندي يكتفي بالقائها والتعرف على ضوئها وسط غمرة الانفعال ، لكنه لا يتخذ على أساسها وجهة نظر لطبقته ، يصر عليها لينفذ الى قوى البطل الشعبي النابع من الشعب . لأنه يعود مرة اخرى للعمل عند أبي المال ، بعد أن يكون قد تركه تماما طوال الفصل الثاني من الدراما . ان ثورية عطوه افندي ثورة على ماض كان يسيطر على حياته وعلى طبقته ، على مقدراته ومعيشته . كما هي ثورة على ابي المال رمز الراسمالية وعدو الطبقات الكادحة ، ثم هي ثورة ثالثة على ماضيه ـ ماضي عطوه افندي ـ الذي قضى منه عشرين عاما في خدمة رأس المال ينميه لغيره نظير ستة جنيهات شهريا ، مستنفدا قواه واخلاصه ، بل وحياته لصالح طبقة أخرى ، هي في واقع الامر مبعث الاضطراب الاول لطبقته الفقيرة ، ومصدر كل الهموم .

على هذا نرى أن ما قدمه نعمان عاشور فضح للاستغلال ، ومحاولة منه لاستعمال الادب الدرامي كسلاح لحرب الطبقات . ومع ذلك فاننا لم نر مساحة لهذه الحرب في المجال الدرامي لمسرحيته .. المجال لأن تتفتح وتظهر معالمها الواقعية ، حتى يمكن ربطها بالمصير الشعبي لهذا البطل الشعبي عطوه افندي .

من المسلم به أن وجود هذه الحرب كان يشكل تطورا كبيرا في الدراما المصرية لظهور وجود عناصر ادبية تفسح المكان لأدب له المضمون الاشتراكي . لكن أول

تجربة في هذا المجال لنعمان عاشور لم تصل الى تغطية الابعاد الاشتراكية في نظرنا . لأن ما قام حولها من موضوعات فرعية اتخذت رداء درامات المواطنين بحذافير الشكل الاجتماعي غير الاصيل ، قد عطل من انطلاق المضمون الاشتراكي ، رغم ظهوره واضحا في الدراما . فالتقريب بين الطبقات ، أحد النتائج الطبيعية للثورة التي بدأها واشعلها البطل الدرامي على الطبقة المستغلة التي تمثل الطبقات البرجوازية والاحتكارية مالكة المال ، هذا التقريب الطبقي ، لم تظهر فكرته وآثاره الا قرب نهاية الدراما في فصلها الثالث ، والذي يتم بزواج الدكتور غريب بالخياطة عزيزه التي تنحدر من اسرة فقيرة عائلها اب ترزي مسكين متوسط الحال ، يعمل بيديه هو الآخر، رغم اختلاف الطبقتين .. طبقة المثقف الدكتور غريب ، وطبقة الشعب التي من بينها عزيزه .

حقيقة أن الفكرة لها بذور منذ بداية الدراما ، لكن مناقشة القضية دراميا لم تجد المكان لعرضها العرض الواضح ، الذي يوصل الى تجسيد فكرة هدم الحاجز الطبقي . هذا الحاجز الذي نجح المؤلف في تصويره كوهم من الأوهام ، رغم وجوده الفعلي في الحياة الاجتماعية ، ومؤكدا اياه بهذا الزواج بين الطبقتين ، والذي يعلن في نهاية الدراما انتصار الزوال الطبقي والشعبية الطبقية . وهو ما يثبت جهود نعمان عاشور كفنان صاحب أفكار اشتراكية ، لم تتبلور بعد كاملة في المغماطيس ، لكنها مع ذلك لا تطمس جهده في أفكاره الدرامية ، التي كانت تشكل قوة كبيرة في التعبير عن حرب الطبقات، وصعودها على سطح المجتمع المصري لأول مرة .

ان الاستجابة التي صاحبت ظهور شخصية عطوه افندي ، ما هي الا استجابة لما كانت تلح عليه ظروف العصر ، الذي كانت توجه وتبشر بتغيير الانسان بعد الثورة ، خاصة بعد تأميم الارض ومحاولة تقريب الطبقات بعضها بالبعض في ريف مصر الواسع الذي كان يمثل أكبر من ثلاثة ارباع مجموع السكان في البلاد . لقد وجد نعمان عاشور هذا الانسان الجديد في بطله الدرامي عطوه افندي الذي جاء مختلفا اختلافا بينا عن أبطال الدرامات المصرية القديمة . وما استعجال عطوه افندي لتغيير الامور الا انعكاسا لمتطلبات العصر والمرحلة واستعجالاتهما ، لمولد البطل الدرامي المعاصر للثورة ، من أجل محاولة جادة للتغيير في جذور المجتمع ، ليس لصالحه كشخص فقط، ولكن لصالح الطبقة الكادحة الذي هو أحد أفرادها المطعونين تحت وطأة الاستغلال . فهل بعد ذلك يمكن ان نطلق على نعمان عاشور الكاتب الواقعي ؟ أو الفنان الواقعي ؟ .

يقول برتولت برخت « ان الفنان الواقعي هو الذي يعرض المتناقضات بين الانسان وبين المتضادين معه ، ثم هو يعرض بعد ذلك شروط تطورهم »(٤) .

لقد عرض نعمان عاشور في المغماطيس متناقضات طبقة كادحة في شخص البطل العامل عطوه ، متناقضات تصارع ضغط طبقة اخرى ، هي طبقة الراسماليين . لكنه ـ في رايي ـ لم يستطع ان يضع الشروط اللازمة التي يجب أن تتسلح بها الطبقة الكادحة . ولعل هذا النقص في التعبير يتجلى في النهاية السعيدة التي جعلت ابا المال يصل الى تحقيق غرضه ، وعطوه افندي يعاود العمل عنده ، هي احدى نقائص المسرحية مع أهدافها وخطوطها الرئيسية الاولى . ولعلها أيضا هي الاسباب التي جعلت الكاتب يعيد كتابة مسرحيته نفسها عام ١٩٥٦ مرة ثانية ، وبعد ظهور القطاع العام نتيجة التأميم عقب صور القرارات الاشتراكية المصرية عام ١٩٦١ ، ليعيد بطولة بطل درامته الشعبي ، وفي دعوة صريحة محددة الشروط والمواصفات هذه المرة ، بل ومحددا الطريق الذي يراه واجبا لأن تسلكه الطبقة الكادحة لتحقق شروطها في سبيل ازدهار حياتها .

ان نعمان عاشور قدم لمشكلة الطبقات وصراعها مع رأس المال . لكنه لم يقترح الحلول للمشكلة ، كما لم يضع أيدينا على الشروط التي تبصر المطعونين من أبناء الطبقة الشعبية ، التي جعلها محور درامته وهدفه . وهي شروط كانت غائبة عن وعي أفراد المجتمع المصري وقتها .

في صيف ١٩٥٦ عرضت فرقة المسرح الحر مسرحية نعمان عاشور الثانية (الناس اللي تحت) ، لأول مرة على مسرح الألدرادو ببورسعيد ، ثم عرضتها بالقاهرة على مسرح حديقة الأزبكية في الموسم المسرحي ١٩٥٧/٥٦ وظلت بعد ذلك تعرضها وحتى عام ١٩٦٢ على مسارح الاسكندرية والمدن العديدة الاخرى التي زارتها الفرقة المذكورة خلال ست سنوات كاملة . والناس اللي تحت هي المسرحية التي حصلت على جائزة الدولة في الأدب المسرحي في عام تأليفها . وفي شهر مارس ١٩٦٢ كان قد وصل عدد عروضها الى ٢٣٨ عرضا مسرحيا .

احدثت دراما (الناس اللي تحت) دويا كبيرا في تاريخ الحركة المسرحية من ناحية ، وتطورا في شكل الدراما المصرية من ناحية أخرى . فبالنسبة لتاريخ الحركة المسرحية ، اكدت الدراما قوة واصالة جهود كتاب الدراما الجدد ـ جيل الثورة ـ وتتجلى قوة هذه الجهود في الكشف عن هذا اللون الاجتماعي الواقعي الذي يدعو الى الاشتراكية ، في وقت كان المسرح القومي المصري غارقا لاذنيه في العالميات ، وممتدا أكثر من اللازم في تقديم الدرامات الوطنية .

وبالنسبة للتطور في الدراما المصرية ، فقد لوحظ مع ظهور مسرحية (الناس اللي تحت) بدء حركة واقعية اشتراكية تتجلى في خطوط الدراما وروحها ، تهتم

وتركز في موضوعاتها وشخصياتها على نظام الطبقات والفروق بين الاغنياء والفقراء ، وتطرح الأمل في المستقبل وكلها عناصر تقود الى طريق الدراما الاشتراكية . ولأول مرة أصبح السياج أو الاطار الآيديولوجي دعوة صريحة الى الاشتراكية . وهو ما نعتبره من أهم المزايا عند الكاتب نعمان عاشور ، وفي ريادة جريئة ، وبلا خوف من مسرح الدولة الحكومي الذي كان يقدم مترجمات (الخطاب المفقود لجون لوفاكس اجيالي ، قاتل الزوجة لفردريك فوج ، تحت الرماد لجون شتاينبك) .

يذكر نعمان عاشور عن خطه الاشتراكي الذي فجره في دراماته .. « ... **انني الملتزم الوحيد بهذا الخط الواضح . خط ربط المسرح بالتطور الاجتماعي وقضية الاشتراكية ، في وقت يحلو لمعظم كتاب المسرح الآخرين الاغراق في الرمزية أو الهروب في موضوعات تجريبية او مناقشات ذهنية أو شكليات فارغة لا تخدم الحياة ، بل على العكس تضر بقيمة الأدب الواعي الملتزم** »(٥) .

ومعنى هذا أن نعمان عاشور كان يعي طابع الحركة المسرحية المصرية بصفة عامة ، وحركة الدراما من حوله بصفة خاصة . وقد حاول البحث عن منهج جديد في التفكير حمله القضايا الاجتماعية التي تبحث في شئون الناس ، طبقاتها ، صراعاتها مع الغير في شكل لا يرتكز على الماضي بقدر ما يبشر بمستقبل هذه الطبقات . وارتبطت افكاره بعملية التغيير الاجتماعي الذي يطرأ على الناس كنتيجة طبيعية للتغيير السياسي والاقتصادي الذي أحدثته الثورة المصرية . وهو الاساس الذي يظهر في خط مسرحياته التي كتبها منذ عام ١٩٥٥ ولازال يكتبها حتى الان . مع فارق هام ، هو أنه يتابع التغيير في كل مرحلة ، ويحاول ابرازه في أوانه ، مسرحية تلو مسرحية ، حتى يضمنها الجديد المتجدد . وهو في ذلك يتشابه ـ رغم كونه مؤلفا ـ مع المؤلفة المجرية شيمون جوجا التي اتبعت نفس موقفه في الموسم المسرحي ١٩٤٨/٤٧ عندما انتجت مسرحية (بواسل وابطال) لمسرح المدينة بلقاروش في محاولاتها لخلق الدراما الاشتراكية بالمجر .

« كان واجب شيمون جوجا الذي تعهدت به من أصعب الواجبات . وهو خلق الدراما الاشتراكية التي تحوي في مضمونها وفي المكان الاول التحدث عن الجديد للجمهور الجديد »(٦) .

لنبحث كيف توصل نعمان عاشور الى البحث عن المنهج الجديد . هناك عوامل عدة هي التي كونت هذه الشخصية ، ثم رفعتها الى معالجة أدب درامي جمع في طياته بذورا حقيقية للدراما الاشتراكية المصرية . بل ان فضل ظهور أمثال هذه العلامات في الأدب الدرامي المصري يعود اليه أول ما يعود بالدرجة الاولى ، الى جانب كاتب آخر سبق الاشارة اليه ، زامله في مرحلة مبكرة لظهور هذه البذور ، وهو الكاتب لطفي الخولي ، وكتاب آخرون برزت مواهبهم وأفكارهم الاشتراكية في مراحل لاحقة مثل الكاتب محمود دياب . فما هي هذه العوامل ؟

١ ـ ارتباط نعمان عاشور بالحركة اليسارية في مصر قبل الثورة ، كان احد هذه العوامل . واصراره على هذا الارتباط ، حتى بعد أن ترك العمل في السياسة واتجه الى ميدان الادب والثقافة . ولعل من حسن حظ الدراما المصرية ان ترك نعمان السياسة الى الأدب . فان هذا التحول كان بلا شك أحد العوامل الرئيسبة التي جعلته يطبق افكاره السياسية في مجال الأدب الجديد ، ومحاولة ارساء قواعده ، والاتجاه كلية الى خدمة المجموع ممثلا في الشعب . « ارتبطت بالحركة اليسارية التي اعتملت في مصر في غضون الحرب العالمية الثانية والسنوات التالية لها . الا انني في عام ١٩٤٨ أحسست ان قدرتي على الكفاح السياسي محدودة . فاتجهت بكليتي الى الفن والأدب والثقافة . ولكن بالرغم من ابتعادي عن الحركة اليسارية في مجال النضال السياسي ، فانني كنت مرتبطا معها عاطفيا . بمعنى أن وجود هذا التيار يعضدني . ولا اذكر أن التفكير اليساري والتقدمي قد تأرجح عندي في أي وقت من الاوقات »(٧) .

٢ ـ تقدم دول النظام الاشتراكي في العالم . فبعد الحرب العالمية الثانية تدل الاحصائيات على انهيار الاستعمار والمستعمرات معا . وكذلك سقوط نظم استعمارية كانت سائدة قبل انتهاء الحرب . وليس أدل من ذلك الاحصائية التي تذكر أن ١٥٠٠ مليونا من البشر كانوا تحت ربقة الاستعمار في شكل مستعمرات . وهو ما يشكل ٦٦٪ من مجموع سكان العالم عند بدء الحرب العالمية الثانية . لكن الأمر يتغير في العشر سنوات التالية على انتهاء الحرب . اذ استطاع ان يفلت من قبضة الاستعمار ١٢٠٠ مليونا من البشر . ولم يبق الا ٦٪ فقط من سكان العالم يعانون من النهب الاستعماري .

٣ ـ الانفتاح العربي المصري على مترجمات الآداب الاشتراكية . وهو ما أباحته ثورة ٢٣ يوليو بعد طول حظر . ولاشك ان السماح بالمترجمات قد فتح نوافذ على الآداب الاشتراكية المتنوعة . فعرفت مصر لأول مرة درامات مكسيم جوركي ، برتولت برخت ، جارسيا لوركا ، بيتر فايس ، وغيرهم من رواد الدراما الاشتراكية .

٤ ـ حالة الأدب الدرامي المصري نفسه .

الذي كان يدور في دائرة المسرحية الوطنية .

وكان لابد للأدب من أن يجتاز هذه المرحلة التي أصبحت تقليدية بعد انتهاء مهمتها الفنية . وكان عليه أن يبحث لنفسه عن مضمون وعن شكل جيدين يكونان أكثر تعبيرا عن المجتمع ، وفي محاولة للأدب ليرسم طريقا يتناسب مع مستقبل الفكر ومستقبل الناس في تلك الفترة . خاصة وأن درامات المواطنين أو درامات البرجوازيين الصغار — وهو تيار معاكس للتقدم الاشتراكي — كان في حالة مسيطرة على تلك الفترة بأسرها . اذ بينما كانت الدرامات التي تحمل بذورا للاشتراكية تتسم بواقعية محددة ، كانت درامات المواطنين تعتمد على الوهم والايهام ، وعلى الاحلام للتخلص من المشاكل التي كانت قائمة وقتذاك ، أو لمحاولة التخلص منها على الأقل . وبينما ساعدت درامات البذور الاشتراكية على ابراز التناقض بين الطبقات لجأت درامات المواطنين الى تحويل هذا التناقض المتصارع الى مشاكل اولية واسباب بدائية بنت عليها بالكامل مشاكل الدراما المصرية . وبينما حملت درامات بذور الاشتراكية شخصياتها بفكر جديد ووعي كان غريبا عليها آنذاك ، بعد أن أصبح هو المسيطر والمحرك لهذه الشخصيات دراميا ، ظلت شخصيات درامات المواطنين تستعذب واقعها ساكتة راضية ، بل وخاضعة لمتطلبات الظروف والاقوال ، في حالة سكون وجمود .

ان أهم ما يميز دراما (الناس اللي تحت) شخصياتها التي رسمها نعمان عاشور على أساس طبقي بحت . طبقة عالية برجوازية في مواجهة طبقة فقيرة . طبقة لديها المال لتتحكم وترفع صوتها في حق وفي غير حق كما تفعل بهيجة هانم صاحبة العمارة ، وكأنها شخصية ڤاسيلسيا في دراما الحضيض عند جوركي ، وطبقة فقيرة تسكن الدور السفلى تحت الارض ، تحتله ثلاث أسر كاملة ، هي أسر عبدالرحيم كمساري الترام وابنته لطيفه ، عزت الرسام ، ورجائي أحد بقايا الطبقة الارستقراطية التي كان يبشر نعمان عاشور بانقراضها ، كما انقرضت طبقة الامراء والنبلاء في شخصية البارون عند جوركي مرة اخرى .

والى جانب طبقة الفقراء هذه ، يضيف المؤلف شخصيتي فكري ومنيرة . فكري بائع المياه الغازية الذي يتخذ من كشكه الحقير بجانب عمارة بهيجة هانم مقرا لعمله وتجارته المسكينة ، الى جانب قيامه بمهمة بواب العمارة . ومنيره خادمة الست .

ويتمكن المؤلف من ابراز المواجهة ، حين يضع في الجانب المضاد للفقراء ، جانب الاغنياء المنتمين للطبقة العليا . فالى جانب الثرية بهيجة هانم ، نعثر على ابن اختها سليل الحسب والنسب عبدالخالق . نموذج للخداع والسرقة والسطو ، بما يشير الى طبيعة أخلاق هذه الطبقة .

وبين الفقراء والاغنياء ، بين العالي والواطي ، يخلق نعمان عاشور شخصية الشيخ مرزوق . شخصية معلقة في الهواء ، تقدم مثالا للطبقة المتطلعة الطامحة ، والطامعة الى أعلا في تسلق غير شريف يضمن به لنفسه مصالحه الشخصية الحالمة . وهو نفسه زوج السيدة الثرية الذي كان لابد له أن يهرب ذات صباح ، حاملا ما استطاع من مجوهرات ومال ليقدم الدليل على سقوط المتطلعين الطامعين .

« كما ان الانسان ورغباته هو الموضوع الرئيسي للابداع الفني عند الواقعية البرجوازية ، وكما أن الحب الانساني والعدل الاجتماعي هما واقعية البرجوازية الصغيرة ، فان الموضوع الرئيسي للكاتب الاشتراكي هو حرب الطبقات »(٨) .

لقد حدد نعمان عاشور هذه الحرب في الوعي الذي رسم شخصياته البروليتارية العاملة ساكنة الحضيض. وهو ما يمكن أن نطلق عليهم بأشكالهم هذه (الكادحون) . العامل عبدالرحيم كمساري الترام يعمل منذ عشرين عاما في دوريات ليلية متعرضا لبرد الشتاء وحرارة الصيف ، دون ضمان اجتماعي للقمة عيش يومه ان انقطع يوما عن العمل . يلف ويلف كالحيوان المغمض العيون بلا هدف او نتيجة . ابنته لطيفة نموذج للفتاة الشعبية الكادحة التي تعمل بشهادة التجارة المتوسطة ولم تكمل تعليمها العالي لضيق ذات اليد ، ولتساعد أباها على لقمة العيش . وهي تلف معه ومثله في عجلة الحياة الطاحنة . لكنها لا تستطيع أن تغير من أمرها شيئا . ذلك لأن جهودها كشخصية تقف عند تصوير حالة طبقتها الفقيرة المسكينة ، كما اراد لها المؤلف . ثم عزت الفنان الرسام ، والذي يعاني هو الآخر من الفقر والحاجة . وهو لا يريد أن ينزل من كبريائه أو متطلبات فنه . انه يرفض رسم النماذج العارية التي يستحسنها مجتمع السقوط ، رغم ما تدره عليه من مال ورغد . وعلى ذلك فانه يبقى المبشر بمرحلة مصر الجديدة .. مصر الشابة المثالية ، باعتباره رمز الثورة في الدراما كما هو رمز التمرد الفكري عند نعمان عاشور في درامته هذه .

ان مجمل هذه الشخصيات تقدم تعبيرا عن شعبيتها الصرفة في نفس الوقت الذي تجهد نفسها للحصول على ضروريات الحياة ، حيث تتعرض لامتهان الكرامة ، وللجوع ، ولمد اليد من أجل الحصول على لقمة العيش . ومع ذلك فهي شخصيات تعمل — على الرغم من هذا وذاك — ولا تعيش عالة على المجتمع ، كبقية الاغنياء الكسالى الذين تزخر بهم دراما نعمان عاشور . وهو ما

نراه في فلسفة الشعبية عند الكاتب . شعبية توضيح ــ وفي جلاء ــ حقيقة الطبقة العاملة ، صاحبة الدخول الضعيفة الهزيلة . كما تكشف عبر التناقض الفعلي حقيقة الطبقة الثرية الخاملة صاحبة الدخول الكبيرة ، والتي تتحكم بمالها وثرائها في الطبقات الفقيرة . ان ذلك يكشف عن معنى البروليتارية في مسرح نعمان عاشور . وهو معنى يظهر في تصوره للعلاقة الطبيعية بين غني وفقير ، ويتجسد في ظهور أبعاد هذه العلاقة على كل المستويات .

من هنا ، نعترف بأنها ، وبما تحمله شخصيات جديدة على واقع الدراما المصرية ، تظهر لأول مرة على المسرح الدرامي ، وفي تمييز عن مسرحيته السابقة . لأنها شخصيات مصرية صميمة ، وفقيرة في أغلبها ، تريد ان تفعل شيئا . . يظل هذا الشيء مجهولا ، وطوال المسرحية ، حتى يهرب فكري ومنيره الى عالم اوسع دون ان يفكرا حتى في مصيرهما ، كما يهرب الرسام عزت رمز الثورة مع الفتاة لطيفة ابنة الكمساري من أجل التغيير ، تغيير هذا الواقع السيء ، المليء بأنفاس البرجوازيين . ويحدد المؤلف حدث التغيير على يد أبطاله الشعبيين ، والشباب منهم بصفة خاصة . وهو ما نستخلص منه ثقة الكاتب في هذه الطبقة التي حملها مسئولية التغيير الى عالم أفضل . وهو ما نراه يتفق فيه مع ما تذكره الدكتورة أولجا شيكلوش . .

« ان أهداف الاخلاق الاشتراكية ودعاية التربية في حاجة الى تراث الابطال الشعبيين والتراث »(٩) .

وشخصيات نعمان عاشور بمحاولاتها اثارة التغيير ، انما هي تثير الوعي في النفوس وفي الجماهير أيضا . هذا الوعي اللازم لعملية التغيير ، كعملية معقدة ، نتيجة الصراع مع تيارات تستند الى القوة والى ماض والى أساليب ثابتة في استعمال المكر ، مدربة على الدهاء والرياء . وهي كلها أشكال كان يتحتم لتكتشفها الطبقة الصاعدة أن تتسلح بهذا الوعي ، حتى لا تقع في براثن الاعداء .

على هذا نرى ، ان محاولة نعمان عاشور للدخول في اطار الواقعية الاشتراكية باستعماله عناصرها ، يفرض طابعا وشكلا مميزا لهذه المرحلة من مسرحه ، باعتباره مسرحا يدعو الى التغيير ، ولا يستريح للراحة أو المتعة . وهو يضع في تفكيره أن هذا التغيير يؤدي بالضرورة الى مستقبل غير الحاضر الذي يعيشه ويضع فيه أبطال دراماته الشعبية . وهو ما يجعله دائما من نصيب أحد

أبطاله الداعين لفكرته الثورية . عطوه افندي في المغماطيس ، عزت الرسام في الناس اللي تحت ، حسن الدوغري في عيلة الدوغري ، محمد النمس في بلاد بره . وكل شخصية تتحرك بطبيعة الحال داخل الظروف والملابسات التي يضعها ويرسمها لها المؤلف ، وفي حدود تأملاته وابتكاراته .

ان نعمان عاشور يتجاوز أحيانا عن المنطق ، في سبيل أن يجعل الوعي رائدا لشخصياته الشعبية ، حتى ولو لم تسمح ظروف حياتهم أحيانا كثيرة بهذه الدرجة العالية من الوعي . ومعنى هذا أنه يلبس شخصياته الايجابية في مسرحه وعيا خاصا ، لا يستند الا الى النظرية الاشتراكية ، رافضا منطق الشخصية ، على اعتبار أن الحياة التي دفعت الى هذا التناقض بين الطبقات حياة خالية من المنطق .

في الفصل الثالث يدور الحوار التالي ، قبل هرب فكري ومنيره . .

منيره : مش نقول لهم يافكري .

فكري : نقول لمين ؟ حد حاسس بينا .

منيره : انت . مالكش عندهم حاجة ؟

فكري : وهما يا مغفلة كانوا بيدونا حاجة ؟ ياللا ياللا قبل ما يخدو منا بقية العمر . الخدمة مهانة يامنيره .

ان فكري بالنسبة لمنيره يبدو معلما ثوريا . وهو يفصح بكلماته عن اسلوب الطبقة التي يتصارع معها محاولا الهروب منها ، لأنه يجد في هذا الهروب أو الانعتاق ــ ان شئت ان تقول ــ من كلاسيكية هذه الطبقة الارستقراطية ، يجد فيها عمرا جديدا لحياته ، ومعنى جميلا لها أيضا . عمر جديد يبدأ به الحياة بعد ان فقد عمره على حد تصويره . وما نحسبه جهدا فكريا خلاقا لنعمان عاشور ، هو انه أخرج هذه الطبقة من صمتها ، بل وجعلها تجرؤ على قول كلمة الحق وتعبر عن الحقيقة حدثا وفعلا ، باخراجها الى حيز انساني ، نعني به خروجها لتحقق معجزة بهذا الخروج ، حتى تغير حالها بيديها فقط لا بيد الغير . وفي ايجابية تنتصر على السلبية . وفي ظني ان هذا العمل الحدثي ، يتقابل مع ما كان يعنيه أرنست فيشر في تفسيره لكلمة (نعم) حين يقول . .

« لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفا فنيا . طويل الأمد . . بل لابد لهذا الموقف حتى يكون منتجا ان يشير الى كلمة (نعم) ، تماما كما يشير الظل الى الجسم الذي يصدر عنه . و (نعم) هذه لا يمكن في آخر الأمر الا أن تكون دفاعا عن طبقة اجتماعية يتجسد فيها المستقبل »(١٠) .

وهي نفس (نعم) المواجهة التي يرفع فيها عزت الرسام صوته في وجه عبدالخالق في تحد ظاهر سافر لطبقته العليا . « احنا مش زيك ، ولا انت زينا يا استاذ عبدالخالق . انت راجل كبير وابن ناس من اللي بيقولوا عليهم طيبين » . ان عزت يتوق الى الحياة الصحيحة النظيفة التي يرنو الى ان يعيشها اليوم ، وبعد اليوم كل

شحص في مصر ، عندما تصبح مصر جديدة .

هذا التفاؤل بالمستقبل ، والارتياح الى شكل جديد للمجتمع ، هو أحد عناصر الدراما الاشتراكية . وأحد بذورها الهامة في مسرح نعمان عاشور . وهو تفاؤل يبعث على الاحتفاظ بالابتسامة والامل والهناء الصادر عن نفوس راضية مستريحة ، تعلق على تغيير مصيرها الكثير والكثير . وهو تفاؤل اشتراكي ، بمعنى انه تفاؤل من اجل المجموع وليس من اجل الفرد أو الذات .

عزت : « مش لوحدي يالطيفه . ماقدرش أبقى لوحدي أحسن من كده . لازم كلنا مع بعض نبقى أحسن من كده ـ الفصل الاول من المسرحية » .

تفاؤل عام للمجتمع ، وللطبقة قبل أن يكون للفرد . وهو ما يجعل البطل الشعبي عند نعمان عاشور ـ رغم ما قد يبدو بفرديته ـ فانه في الحقيقة لا يمثل نفسه ، بقدر ما يمثل مجتمعه ، ويتحدث باسم طبقته . وعلى هذا فان صرخات البطل الشعبي من أجل اصلاح المجتمع، انما نراها ونسمعها صرخات المجموع من أجل المجتمع .

لم ينس الكاتب وسط تياراته الجديدة أن يلمس ـ في رقة ـ تأثير الطبقات العليا على الطبقات الفقيرة من الزاوية المادية . ومدى الأثر الضار لاستعمال المادة كعامل من عوامل الايقاع بهذه الطبقة في محاولات دائمة ضدها ، وضد وجودها وكيانها حتى لا ترفع الرأس عاليا أبدا ، وحتى تبقى أسيرة الأغلال تقدم وعلى الدوام التنازلات تلو التنازلات . وهو ما نلاحظه في تأثير الثري عبدالخالق على الفقيرة لطيفه في حادثة اغرائها للعمل في مكتبه نظير أجر شهري مغر . وهو ما لم يلحظه الناقد الدكتور فايز اسكندر ، اذ يعتبره تغيرا في شخصية لطيفة بما يكاد يكون خيانة لحبيبها عزت أولا ، ثم لطبقتها ثانيا حسبما يقول .

ونقول ان هذا السلوك للشخصية مقصود . لأنه يبين الى أي مدى يمكن أن تستعمل الطبقات الثرية المال في سبيل استعباد الطبقة الشعبية المحتاجة الى المال .

لقد قدم نعمان عاشور شخصيات تتوافق مع فكرته . واستطاع أن يضع الضدين على المسرح ، متعاطفا مع الشعب والشعبيين . ومستندا الى المنطق في تسلسل الاحداث ، مستعملا الحوار الرشيق بما يناسب المشاهد التي عبر عنها . لكنني أرى انه قدم حشوا من الافكار الفرعية التي لم تستطع أن تكون تعبيرا عن الفكرة الاساسية ، أو عاملا من عوامل المساعدة الفنية للجوهر .

ان مسرحية (الناس اللي تحت) قد قدمت أفكارا تقدمية عدة داخل اطارها الأدبي . وأخذت في طريق تحويلها كدراما ، الشخصيات الشعبية الكثيرة داخلها ليتحولوا معها هم الآخرون . ونجحت في عكس استمرائهم وازدرائهم لهذه الحياة المملة التي يعيشونها ، وحققت بهم أبطالا دراميين حقيقيين ، يحملون على عاتقهم تطوير المستقبل وتغييره واثبات نجاحه . كما غيرت الدراما من هذه النظرة العاطفية المحملة بالشفقة والعطف على الطبقة الشعبية ، أو الرثاء من أجلها . واستبدلتها بنظرة ثقة في هذه الشخصيات ، التي تحمل في طياتها رؤى المستقبل الجديد التي تبعث من الماضي ، لكنها تختلف عنه كثيرا ، بحكم أبعاد الاتجاه التبشيري الذي يتسلح بآمال الاشتراكية ، والذي يفرض نفسه بعد سقوط الطبقة الارستقراطية في شخصية رجائي ، هذا السقوط الطبيعي الذي يطوي مع انهزامه صفحات من الماضي ، كان لابد لها أمام انطلاق الطبقة الجديدة من أن تندثر ، لتحل محل القديم طبقة عاملة منتجة كادحة ، حتى وان ظهرت مكتملة بعد ذلك في درامات أخرى تتبع ، فهي أينما حلت ، فلسوف تحمل تباشير الفجر ونور الصباح الطبيعي ، وقوة انبثاق الفجر الجديد .

● مسرحيات الطور الثاني ..

● الكوميديا الساتيرية الاولى

في عام ١٩٥٩ يعرض المسرح القومي المصري أول كوميديا ساخرة بعنوان (سينما اونطه) لنعمان عاشور . ويتميز موضوع المسرحية بالدعوة الى تعديل منهج صناعة هامة من الصناعات المصرية .. هي صناعة الخيالة والشرائط الخيالية ، التي كانت بمثابة الصناعة الثانية هناك ، بعد الغزل والنسيج ، خلال سنوات الحرب العالمية الثانية .

والتعديل الذي يقترحه المؤلف نعمان عاشور يشتمل على أفكار اشتراكية تحمل دعوة التغيير من نظام الى نظام آخر ، ومن شكل قديم سيطرت عناصره على صناعة الخيالة ، الى شكل حديث يقضي على مظاهر الاستغلال ، ويفسح المجال للتقدم بأن يأخذ طريقه الى الامام ، في خدمة الشعب والمجموعات الشعبية والطبقات الوسطى بما يوائم ويتناسب مع التطور الاجتماعي .

ان مهمة نعمان عاشور هنا ، وفي هذه المرحلة ، هي تقويم الاختلال الذي كان يستشري ، ويسود جانبا من جوانب الحياة ، خلال تلك الفترة العصيبة التي كتب فيها درامته طوال عام ١٩٥٨ . وهي فترة غير مستقرة ، أدت الى انهيار فكري وفني وركود سياسي وتناقض اجتماعي أيضا ، كما أدت الى ذبذبة بين الطوائف المستقلة في المجتمع الجديد الذي كانت ملامحه قد بدأت في الظهور بعد أن انقضى على الثورة المصرية حوالي ست سنوات . تعرض المؤلف للطوائف يقوده اليها منهجه الذي اتخذه طريقا لمسرحه أولا ، ولدراماته ثانيا . والذي يتضمن تحليلا طبقيا لمراحل العصر ، مرحلة اثر مرحلة .

ان الفكرة التي بداها نعمان عاشور في مسرحيته المغماطيس ، وهي علاقة راس المال المستغل بالعامل كانت لاتزال مسيطرة على المجتمع المصري حتى عام ١٩٥٨ زمن كتابة مسرحيته التي نحن بصددها (سينما اونطه) . بل ان هذه العلاقات الظالمة غير الطبيعية ظلت على حالها هذا حتى صدرت القوانين الاشتراكية عام ١٩٦١ ، هذه القوانين التي نظمت العلاقات الاقتصادية والاجتماعية في خطوات التأميم الكبرى ، التي حددتها في مجالات الصناعة والتجارة وغيرها . بل ان الخطورة كانت تكمن في تطور سوء العلاقة بين الأجير وصاحب المال تطور ضد تطور طبقة الاجراء . الطبقة الشعبية التي يهتم بأمورها وظروفها مسرح نعمان عاشور .

من خلال صناعة الخيالة ينفذ المؤلف الى مناقشة هذه العلاقة ، والى تسجيل اضرارها ومراحل نموها الشاذ في غير صالح العامل او المنتج ، مبرزا نتائج استئساد وسيطرة الطبقة المستغلة على مصالح العمال والعاملين . وهو ما يعري في صراحة طبقة مستغلة قوامها مجموعة من منتجي القطاع الخاص في صناعة الخيالة ، تقدم وتصر على تقديم فكر متخلف ، كان قد استمر ظهوره قبلا في شرائط الخيالة ابان الحرب العالمية الثانية حيث فترة الاضطراب . واستمرت المجموعة الخاصة تعيش نفس الفوضى وتتغذى على الاستغلال وبنفس الاساليب حتى قيام الثورة المصرية ، وكذا بعد استمرارها لم تفكر هذه الطبقة الخاصة المستغلة من المنتجين للخيالة ان تغير من مضمون الشرائط ، أو استبدال الفكر القديم بفكر معاصر ، يصلح للجماهير التي كانت قد بدات فعلا في التغير نتيجة الانجازات الثورية التي اتت بها ثورة ٢٣ يوليو الخالدة . وكان من نتيجة مس نعمان عاشور لهذا الصرح البالي المتمثل في مجموعة منتجي الخيالة القديم أن رفع أحد المنتجين دعوى أمام القضاء المصري مطالبا بمحاكمة المؤلف ، على اعتبار انه يتعرض له (ولهدم) الخيالة المصرية . وما الحقيقة الا أن المؤلف نعمان عاشور لم يكن يبغي الا هدم الخيالة الاحتكارية الرأسمالية ، التي كان يديرها ويسيطر عليها انتاجا هذه الحفنة من طبقة المستغلين .

فاذا ما كانت مهمة الكاتب الاشتراكي هي النظر الى المستقبل ، لمحاولة خدمة المجاميع الشعبية من خلال فنه ، فاننا نرى نعمان عاشور تنطبق عليه هذه المحاولة حينما فكر في صناعة الخيالة وموقفها المزري آنذاك ، ليجعلها مادة أدبية وفنية ينفذ منها الى تشريح الصراع الطبقي بين العامل ورأس المال المستغل . وحينما طالب من خلال درامته بتصفية المجموعة الخاصة ـ وهو ماكان معروفا باسم القطاع الخاص بعد عمليات التأميم للخيالة عام ١٩٦١ ـ رفع صوته في مباشرة معلنا طلب تأميم صناعة الخيالة ، لتلتصق التصاقا مباشرا بالجماهير ، في محاولة لبث الوعي بينها ، سواء كان وعيا سياسيا يدعو لفكرة سياسية ، أو وعيا اجتماعيا يطور من حالة أفراد المجتمع حضاريا . فاذا ما تركت هذه الصناعة بسلاحها ذي الحدين المفيد والضار في أيدى خاصة لا يهمها الا الكسب المادي غير المشروع ، اضطرت الى التنازلات ، والى سلوك أساليب المقامرة والمغامرة ، وهو ما يرفضه الفكر الاشتراكي . وأدى الأمر ـ كما كان حادثا فعلا ـ الى صورة كريهة من الفساد والضعف، كانا طابعي هذه الصناعة ، التي لم تعد تصلح بشكلها الحالي للجماهير ، هذه الجماهير التي كانت تعلن ساعتها حالة التغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي .

مسرحية (سينما أونطه) تتهم الخيالة بالتقصير الكبير ، وعدم مسايرتها للتطورات الاجتماعية والثورية التي طرات على البلاد . وهي كأدب مسرحي ترفض الفكر الجديد ممثلا في شخصية المخرج الذي عاد من الخارج بعد أن تعلم في فرنسا لمدة خمس سنوات ، هذا المخرج المثقف لا يعطيه المنتجون فرصة واحدة للعمل الجديد . لأن الأمر بيدهم وحدهم ، يعزون من يشاؤون ويذلون من يشاؤون . وهو ما يعني اصطدام القديم بالجديد ، وتحويل قيم الأدب الى تفاهات ونواقص .

ويرى نعمان عاشور هذا الصدام عديم الجدوى ، وسيظل كذلك اذا لم تنتزع الخيالة كصناعة من أيدي مجموعة القطاع الخاص ، التي لم يكن يعنيها الفن او ارتقاء الانسان بأية حال من الأحوال . وكذا اذا لم يحول هذا المرفق الهام الى قوة تتبع الدولة لتسيطر عليه ، ثم لتقضي على هذا التناقض الذي يعطل الفكر الجديد ، والذي يصيب صناعة الخيالة القديمة في أغلى أهدافها ، وهي حماية مصالح الطبقة الارستقراطية ، والتي كانت تدور حولها موضوعات الشرائط الخيالية ، مع عدم اهتمام بالمصالح الشعبية ، بل والقصد المتعمد في اهمالها. وهو ما عطل من فكرة الوعي عند جماهير الامة العربية في مصر . ان نعمان عاشور يضع أيدينا على (حالة الخيالة) ويشرحها محللا الموقف ، مستندا الى عناصر التجديد التي ينثرها بين درامته ، ويقيم الحرب التي لا هوادة فيها على النظام القديم .. نظام الاستغلال والكسب المادي . وهو في كل جهوده المخلصة هذه ، يجسد الواقعية الاشتراكية أعظم تجسيد حقيقي .

« ان العناصر المشتركة للتحرك الثوري ، والتجارب العامة لبناء المجتمع الاشتراكي ، الى جانب التطور الفني الذي يعود الى أكثر من مائة سنة . والتخطيط للمستقبل البعيد ، يمكن تلخيصه في الآتي :

١ ـ يحاول الفن الاشتراكي أن يتعرف على أهمية الحقائق والامور وابرازها .

٢ ــ يرفع من معنى الوعي ويقربه . ويبين أهمية الحقائق بالاستناد الى النظرة العلمية .

٣ ــ يرتقي بالاشتراكية من خلال فن نشيط ثوري يصارع ضد العالم القديم ، ليصل الى النصر .

٤ ــ التأثير في الجماهير عن طريق الايحاء بحقائق التطور »(١١) .

ولعلنا نلمس هذه العناصر السابقة متضحة في دراما نعمان عاشور التي تملك من القوة في رفع النقاب عن خلخلة نظام الخيالة القديم . تعريته وكشف تقاليده الاجتماعية البالية . وهو ما نعتبره تنظيما لمعالم الفوضى التي سارت فترة طويلة . والتي لا مناص من التخلص منها ، بغية ترسيخ معالم الفكر الاشتراكي .. وفكرة التأميم التي توصل اليها المؤلف عام ١٩٥٨ ، وقبل قيام الدولة بها بعد ثلاث سنوات من كتابة الدراما ، في محاولة لتصوير الحالة المهزوزة التي كانت عليها هذه الصناعة . لوقف ما كانت تنفثه من سموم ضارة بمصالح الطبقات العريضة في مجتمع ما بعد الثورة . يذكر ارنست فيشر « ... والفن الاشتراكي لا يمكن ان يرضى بالرؤية المهزوزة . بل ان مهمته هي تصوير ميلاد (الغد) من اليوم ، بكل ما يصحب ذلك من مشاكل وقضايا »(١٢) .

تعرض نعمان عاشور لقضية الخيالة المصرية ، هذا التعرض القائم على حرصه على طبقات الشعب ومصائرها ، محاولا اثبات اشتراكيته واشتراكية موضوعه . على اعتبار انه لا يمكن في الواقعية الاشتراكية فصل الفنان ومصيره ، عن مصير الشعب ومصالحه . لكن كيف بلور قضية التأميم الشجاعة في الدراما ؟

بينما انشأ نعمان عاشور تناقضا شاذا غير معقول في حادثة المخرج المثقف ، وفي محاولات القطاع الخاص للحجر على تجاربه وثقافته ووأد علمه . وهو ما عرضه نعمان في درامته بالمنطق المقبول . بما يدعو حقا الى ميلاد فكرة التأميم لهذه الصناعة ، وبما يظهر هذه الفكرة على أنها حتمية وضرورية ، بل وانها هي الحل الوحيد للفوضى التي تردت فيها هذه الصناعة . حيث تعرض الدراما تناقضات واضحة بين العلم والجهل ، بين المشروع واللا مشروع ، بين الجديد والقديم ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين فكرة التأميم بمزاياها ونظام القطاع الخاص بكل مساوئه ومهاتراته .

يصل نعمان عاشور الى عرض موفق لفكرة التأميم في حادثة مخرج عائد من الخارج ، يتعرض لمهازل القدامى وتحالفهم مع النقد غير النزيه ، ومع الجنس الصارخ ، واستغلال النفس البشرية أسوا استغلال . وبينما هو يقدم هذا العرض الموفق ، نعثر على مواقف أخرى في درامته تجنح الى المباشرة في عرض الفكرة ، فكرة التأميم ، ومباشرة ثانية في أجزاء من الحوار . وهو ما يؤثر بالتالي على فكرة المسرحية السامية ، بل ويعرضها للاهتزاز ، نتيجة هذا الضعف في استكمال عناصر البناء الدرامي .

« ما فيه حل للوضع الا بحماية الجمهور منكم . كل المغامرين اللي زيك وزي سمير فخري وزي الف ميم . الدولة لازم تتدخل ، لازم توضع حد لده كله » ــ الفصل الثاني صفحة ٧٥ من نص المسرحية الاصلي .

هذه المباشرة الحادة ليست من خصائص الدراما الجيدة . ان عظمة الفكرة قد جعلت المؤلف يجاهر بها في تسرع ، بدلا من محاولة البناء على مواصفات علمية وفنية. ان الفصل الاول من الدراما قد اشار ايضا في مباشرة الى فكرة التأميم ، تماما على غرار الفصل الثاني . وهو ما نلمح معه سلوك المؤلف في اغراقه كل فصل درامته في المباشرة . ان التشكيل الكاريكاتيري الذي استعمله يتضح في حوار الدراما اكثر مما يتضح في الحوادث المسرحية ، هذه الحوادث التي تخلفت عن مهمتهما الدرامية ، فكانت خلف ، بل وفي مؤخرة الحوار الممتع الذي تميز به نعمان عاشور . فاذا ما استطرد الكاتب في حوار لم يستند الى الحادثة المسرحية ــ كما يظهر خاصة في الفصل الثالث ــ كشف ذلك النقاب عن الضعف الذي يعلو الحدث الدرامي والمفتقد للتطورات اللازمة للدراما القوية الجيدة الصنع . من هنا خلا الفصل الثالث من الديناميكية المحركة له . وحتى نهايته ، فانها لا تضع أيدينا على نتائج الفكرة أو مستخلصات الموضوع ، ولا حتى المنهج الذي يراه المؤلف نفسه بعد عملية التأميم وتنفيذها .

طبيعي انه ليس من حقنا ، ولا من حق كائنا من كان أن يوجه الكاتب ، أو يقترح عليه شيئا يغير أو حتى يحد من وجهة نظره الفنية ، والا فقد الفن والابداع الفني معا كثيرا من الحرية . لكنه ليس في صالح الدراما أن يلقى بفكرة مستقبلية تحمل كل معاني القوة والامل ، وتصارع راس المال ومستغليه وافكارهم البالية على المستوى الاقتصادي ، في حوار مستمر استمرار العرض المسرحي، ثم بعد ذلك تأتي النهاية لتترك الامور دون تحديدات أو علامات بارزة ، يمكن على الاقل منها استخلاص الحل النهائي لمفهوم الكاتب الدرامي .

ان الدرامات الاشتراكية لا تحبذ الختامات المفتوحة أو الحرة كما يقولون . كما هي لا تجند أيضا ختامات بعينها . ذلك لانه اذا كان هناك صراع شد وجذب وقوتان مختلفتان متناقضتان من وجهة النظر بينهما ، فلابد في النهاية ، ونهاية الدراما كذلك ، أن تنتصر احداهما على الاخرى . والدراما الاشتراكية من خصائصها توضيح هذه النهاية ، لابراز التعديل الذي يدعو او يقود الى التغيير .

يذكر الدكتور غالي شكري في كتابه (ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟) « مسرح نعمان عاشور مسرح قوامه (الشخصية) وحدها لا البناء الدرامي »(١٣) .

يتجاوز نعمان فكرة تأميم الخيالة ، الى فكرة تأميم الصحافة أيضا . وقد كانت صناعة الخيالة مثل صناعة الصحافة ، مثلها مثل صناعات اخرى كثيرة كانت في أيدي الخاصة من الاغنياء . يؤكد وجهة نظرنا الصورة الساخرة التي صور بها الكاتب صحافة الفن في ذلك الوقت . هذا التصوير الكاريكاتيري لنماذج من الصحفيين النقاد ، الذين لا تزيد ثقافتهم عن ثقافة الجهلة الذين قادوا الخيالة المصرية لمصير مظلم ، حتى انقذت قرارات تأميمها الوضع بصفة عامة .. وضع استغلال الانسان لأخيه الانسان ، أحد المبادىء الهامة التي تقوم الاشتراكية كنظام سياسي واجتماعي على دمغها والغائها من وجود الحياة في المجتمعات الاشتراكية . وهو ما بدات القرارات الاشتراكية في تحقيقه عام ١٩٦١ بأصدار الأمر بتبعية الصحافة جميعها الى الاتحاد الاشتراكي العربي في مصر انذاك .

ومسرح نعمان عاشور الذي بدأ عام ١٩٥٥ لانجد بين طياته أثرا للرمز ، وحتى اليوم . فالرمز لا يلعب الدور الكبير الذي نعثر عليه عند سعدالدين وهبة . ومع ذلك فان دراما (سينما اونطه) قد كشفت عن مكانين للرمز أصابا الدراما بالغموض ، وكانا متناقضين بغموضهما مع الفكرة المباشرة الصريحة التي قامت عليها المسرحية . وهو ما عمق من شكل الغموض الذي اكتنف الرمز في المكانين التاليين :

أولا ، رمز سر الكون ، هذا الكتاب بنفس أسم أو عنوان الرمز ، والذي تحمله شخصية ابراهيم الدسوقي في المسرحية . ماذا نرى فيه ؟ ابهام يؤكده اصرار الحوار على استعمال عبارات مطاطة ملتوية المعاني غامضة الدلالة ، غير محددة ، حيث يصبح الرمز في حاجة الى رمز مصاحب آخر ليوحي أو ليشير الى ما يقصد اليه .

ثانيا ، رمز الوشاية ، والذي استدعى على اثره بوليس النجدة في أحد مواقف المسرحية . وهو رمز يبقى في الخلفية بعيدا عن الظهور أو الافادة . لا تلقى عليه أضواء التعبير أو الفهم أو الكلمة الا بالقدر الذي نرى فيه الرمز وكأنه السراب بعينه . وهو ما عبر عن شيء أو رمز الى معلومة في باطن الكاتب. معلومة يريد هو أن يقولها ، وقد قالها فعلا ، ولكن باستعمال الرمز . استعمالا افقد الرمز دلالته والهدف من استعمالاته . ان عام ١٩٥٨ — زمن كتابة الدراما — كان فترة اضطراب سياسي ، قبض فيها على سياسيين واعضاء احزاب تحتية واودعوا السجن السياسي ، وكثرت الوشايات والتأويلات عن مصيرهم ، وحتى مصير الثورة وصانعيها . فاذا كان نعمان عاشور قد استعمل رمز الوشاية ليدلل ويخفي في نفس الوقت شيئا من هذه الاشاعات والتأويلات ، فانه لم يصل الى ما أراده له . ويكون الرمز بذلك عديم الأثر فاقد المفعول . وهي نفس النتيجة التي نخرج بها بالنسبة للرمز الاول ، حين قصد المؤلف أو هو أوحى بشكل ديني غير معروف الهدف ، ففقد الرمز دلالته .

● الملهاة الريفية « وابور الطحين » ..

« ان انسان المجتمع الاشتراكي لا يتوقف عند عالمه الاجتماعي الخاص . ولكنه يطالب بتقدمية عاصفة دائمة مصعدا مشاكل التطور من يوم الى آخر . هذه المشاكل التي تتطلب الحل ، والتي يقدر هو على حلها »[١٤] .

كتب نعمان عاشور (وابور الطحين) وهي ملهاة ريفية ساخرة مرثية . المرة الاولى على شكل اوبريت غنائي عام ١٩٦٢ . وعندما قدمها لمؤسسة المسرح ، الهيئة المسئولة عن المسرح الحكومي ، طلب (المرحوم) الدكتور محمد مندور احد اعضاء لجنة قراءة المسرحيات تحويلها الى شكل درامي واغفال الشكل الغنائي والموسيقي فيها. ثم اعاد نعمان عاشور كتابتها للمرة الثانية ما بين عامي ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ ، وقدمها لمسرح الحكيم الذي جسدها على المسرح في الموسم المسرحي ١٩٦٦/٦٥ على مسرح محمد فريد بالقاهرة .

لقد تعددت الآراء في هذا التحويل من الشكل الغنائي الموسيقي الى الشكل الدرامي . وقد كان الضعف المسرحي الذي اتسمت به المسرحية من الأسباب الرئيسية التي جعلت الآراء النقدية تصف الدراما بالسذاجة والسطحية . وتتهم المؤلف بأنه خلال مرحلة التحويل لم يراع الفروق الواضحة بين كتابة الأوبريت وكتابة الدراما .

غير أن أهم ما يعنينا هو أن المضمون الأدبي لم يتغير في كل من الشكلين . فالدراما تبحث في أهمية وحتمية الملكية الجماعية لوسائل الانتاج . وهي نغمة جديدة اصبحت تستشرى بين الناس عقب صدور القرارات الاشتراكية والميثاق ، لتؤيد وتثبت حق الشعب في ملكية مصانعه وأرباحها ، لتحقيق تحالف قوى الشعب العاملة . وهي كلها أفكار لم يكن لها وجود أو صوت أو كيان في مصر قبل عمليات التأميم الكبرى ، التي بدات بتأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ . ثم اصبحت اكثر تحديدا وتضييقا على القوى المستغلة بعد عام ١٩٦١ ، وبعد التقدم الصناعي الذي طرأ على مصر وعلى الحياة المصرية نفسها . والذي كان مظهره افتتاح اعداد هائلة من المصانع الوطنية ، الى جانب تأميم المصانع الكبيرة ، والتي كانت تعمل لحساب رأس المال الاجنبي وتحت سيطرته الكاملة .

ومن الواضح أن نعمان عاشور عندما بدأ في كتابة (وابور الطحين) في شكل أوبريت ، وحينما أعاد كتابتها للمرة الثانية في الشكل الدرامي ، كان يستلهم درامته من فقرة الميثاق التي تقول ..

« ... ولابد أن ينفسح المجال بعد ذلك ديمقراطيا للتفاعل الديمقراطي بين قوى الشعب العاملة ، وهي الفلاحون والعمال والجنود والمثقفون والرأسمالية الوطنية . ان تحالف هذه القوى الممثلة للشعب العامل هو البديل الشرعي لتحالف الاقطاع مع رأس المال المستغل . وهو القادر على احلال الديمقراطية السليمة محل ديمقراطية الرجعية »(١٥) .

حقيقة ان الثورة قد حددت الملكية الزراعية بقانون . وأممت المصانع الكبيرة بقانون آخر . لكن ملكية وسائل الانتاج الصغيرة كانت لا تزال في حاجة الى قوانين مماثلة اخرى ، كأستمرار للخط السياسي والاجتماعي الذي بداته الثورة الاشتراكية في مصر عام ١٩٦١ .

قضية (وابور الطحين) تجري احداثها في كفر من كفور الشمال في الدلتا . كل شيء يوحي بالمسحة الريفية. المكان حيث ساحة لوابور في الفصل الاول ، وساحة مولد سيدي عواد في الفصل الثاني ، ثم جرن الغلال الرئيسي في الكفر في الفصل الثالث . الشخصيات فلاحية . والشعب المسكين بعد طول حرمان يحاول السيطرة على وابور الطحين في ناحية ، والاعيان في ناحية اخرى يستغلون الوابور كوسيلة من وسائل الانتاج ، استغلالا ماديا وخلقيا يهدد الكرامة الى أبعد الحدود . والصراع الوحيد الموجود في الدراما يجري ما بين الطبقتين ، طبقة تستغل ، وأخرى تحت وطأة الاستغلال. لكنه صراع غير متكافيء بسبب القوة التي عليها طبقة المستغلين أعيان القرية ، والضعف الذي عليه طبقة الفلاحين الذين يتعرضون لأسوأ أنواع الاستغلال .

ونفاذ نعمان عاشور الى عرض مشكلة كهذه ، يؤكد بدء تغلغله في واقع القضايا الاشتراكية ، والتي كانت قد أصبحت جزءا لا يتجزأ من مصير الشعب المصري وقتها. لانه ينزل الى الطبقة المالكة الثانية التي تملك في حوزتها عدة فدادين قليلة ، وبعض آلات صغيرة ، لكنها ما فتئت تحاول ــ وفي ظل القوانين الاشتراكية ــ أن تفرض اقطاعا صغيرا جديدا من نوع خاص ، كان وليد وحش الاقطاع الكبير الذي الغته الثورة وقوضته . كان هذا الاقطاع الصغير لا يزال باسطا نفوذه على مجموعة كبيرة من الفلاحين الصغار ، قوى الشعب العاملة بنص ميثاق جمال عبدالناصر . وهو ماكان يتعارض مع تعبير احلال الديمقراطية السليمة محل الديمقراطية الرجعية . وهو ما نفسره بحق ونصيب تلك الطبقات الشعبية الكادحة في السلطة وفي صياغة المؤسسات السياسية للحكم ، دفعا للوصول الى حتمية التطبيق الاشتراكي لاستغلال موارد الامة وخيرها . « ... بالنسبة للواقعية الاشتراكية ، فليست الحقائق فقط هي المهمة ، ولكن العلاقات الاجتماعية أيضا . بل انها لهي الأهم ، أهم من الحقائق التي تكون وحيدة معزولة »(١٦) .

على هذا نرى نعمان عاشور يحقق في وابور الطحين شكلا من أشكال درامات الواقعية الاشتراكية ، وبنسبة كبيرة . ونستخلص هذا الحكم من هذه العلاقة التي تحكم شخصياته المسرحية ، والتي تعري علاقة الفلاحين المساكين بملاك الوابور وهم العمدة وسليم بك والحاج خضيري ، وكأنهم الثالوث الجهنمي .

تكشف العلاقة عدم وجود رباط طبقي أو اجتماعي بين المستغلين والفلاحين . ويظهر ذلك في موقف العمدة الذي يقدم التنازلات تلو التنازلات ، وفي ضعف ، ووحدانية حين يحكم بلا غفر او عساكر الريف .. « الا الغفر لما تزرجن . دى السلطة ياخويا سليم ، الغفر هما القوة ــ (صفحة ٢٤ من نص المسرحية) » . فاذا كان المؤلف يرى في عمدة البلدة صورة لأمير أو فرعون او أي صورة اخرى تمثل او تشير الى السلطة ، فان هذا الموقف المتذبذب للعمدة ، يوصل الى الاحساس ببداية قوة الفلاحين ، وتحركهم ، وتغيرهم من أجل لقمة عيشهم ، وهو ما نسميه بالوعي والادراك عند الطبقة الكادحة . ان حوادث الدراما تعمل على تحصين هذه الطبقة التي يستغلها المستغلون لتصل معهم في النهاية الى درجة من الوعي ومرتبة عالية من الادراك ، يجعل من العسير على الاقطاع الصغير الذي ولد أو الرأسمالية الصغيرة أن تغرر بالفلاحين أو بطبقتهم مرة اخرى . وهو ما يغير من وجهة نظرنا في كفة الميزان ، لصالح التعادل الانساني ، وصحة العلاقات المشروعة بين الناس والافراد.

يفضح نعمان عاشور علاقة الاعيان من خلال شخصية عبيط القرية بهلول . لانها ــ وفي عصر الثورة ــ تقدم صورة غير انسانية للسيد والمسود ، للعبد والمعبود. وهي علاقة تنطوي على ظلم الانسان لمن هم اقل منه شأنا او وظيفة أو مرتبة . ولعل هذه العلاقة هي السبب في وصول شخصية بهلول عبيط القرية الى مصيره اللاطبيعي هذا حين فقد جزءا كبيرا من عقله واصبح في عداد الشواذ غير العاقلين . ان دوره يكشف عن استغلال الكبار للصغار ، ويقرر ــ في رأيي ــ المصير ، مقدما لكل من تسول له نفسه التعاون مع طبقة المستغلين .

وعلى هذا ، فعندما يحمل نعمان عاشور شخصية بهلول معاني كبيرة عن سحر السلطة في بداية الفصل الثالث على اعتبار انه ابن البيئة ، فان محاولات بهلول في ايصال هذه المعاني تكون قاصرة ، وتظل أحلامه ضئيلة ، خاصة عندما تكتب بهذا الضعف الذي قدمه المؤلف حوارا . ذلك لانه رمى بنفسه في مشهد السلطة بين احضان الكوميديا ، والكوميديا وحدها . وهو ما نراه

لا يتوافق مع تحصيل اكبر ضغط نفسي وروحي للانتصار على السلطة وعلى الاعيان ، لتشغيل وابور الطحين الذي عطلته الرجعية في الريف .

البطل الدرامي (جوده) هو عامل التشغيل لوابور الطحين . العامل الصناعي النادر وسط ظروف التعامل في الريف المصري ، باعتبار ان عمال الزراعة هم الاغلبية هناك . ورغم قلة او قل ندرة العمال الصناعيين ، فان جوده يستطيع ان يغير من نفسه وسط الظروف الاقطاعية الناشئة والتي تسود الكفر ، وان يخلق عالما خاصا لنفسه يتناسب مع التحول الطبيعي الذي يتوق هو الى توصيله لمجموع الكفر . ان تغيير الشخصية والدعوة اليها هو تغيير لصورة الانسان . وليس من المهم بالدرجة الاولى كتابة درامات تلعب الآلة فيها دورا هاما ، بقدر ما هو من الاهمية بمكان للدراما بأن توضح كيف يتغير احساس الفلاح او العامل الصناعي نتيجة تغير الظروف المحيطة به والتي تتحكم فيه وتحكمه في الوقت نفسه .

وكان لابد ان ينعكس التطور التي طرأ على البيئة الريفية بحكم القرارات الاشتراكية ، كان لابد ان ينعكس على البطل الدرامي جوده ، بل وعلى غيره من العمال . وكان لابد مرة اخرى أن يتغير موقفه ، فلا يصبح الفأر الأسود الذي يلحس زيت العدة على حد تعبير الاعيان له .. هذا التعبير الذي أطلقوه ، والذي يوضح في صراحة بالغة مدى العلاقة بين الاقطاع الصغير التافه والعامل الصغير النافع .

هذا التغيير يراه نعمان عاشور في الوعي الذي يسلح به بطله الدرامي . وهو ما جعل البطل في المسرحية يختفي في نهاية فصلها الثاني ــ ليس هربا كما قد يظن البعض ــ ولكن .. حتى يسلح نفسه وموقف كفره وناحيته ووابور الطحين بالمستندات، هذه المستندات التي تثبت ملكية الفلاحين جميعهم للوابور . والتي ترفع الى السطح والى الوجود الواقعي احقيتهم المشروعة في ملكية الوابور ، وتفضح في الوقت نفسه تصرفات الأعيان المناهضة للتطور الفلاحي في مصرو وريفها ، وتعطي صورة غير انسانية لمدى السلطة المستغلة والقهر . وجوده بهذا الهروب المؤقت ، أو بهذا الوعي الذي حمله اياه المؤلف يقدم نموذجا للبطل الدرامي الاشتراكي الصحيح . البطل الذي يحاول من خلال الدراما أن يتعاطف بتصرفاته وأحداثه مع الجماهير ، وهو نفسه البطل الذي يسعى ويعمل على تحقيق المطالب الشرعية لمجتمعه وناسه . هذا المجتمع الصغير في الكفر الذي ظل مظلوما محروما طوال الدراما ، حتى قدر له الله أن ينتصر في النهاية ، وأن يغير ويبدل من وضع الكفر ، وأن يضع حدا لا رجعة عنه لاستغلال الاعيان ، واخيرا ، وأن يضمن اشتراكية الآلة لكل الجماهير في الكفر دون تفضيل أحد على احد ، فالكل سواسية كأسنان المشط .

لقد كانت تصرفات الجماعة الريفية في الكفر هي الطريق الوحيد ــ والأمثل في الوقت نفسه ــ لوقف تيار الاستغلال ، والوقوف في وجه طبقة بربرية في اتحاد قوي فعال . وهو حدث جليل منهم نفسره بأحقيتهم في ذلك باعتبارهم القادرين على القيام بهذا الدور بعد الثورة المصرية ، لفرض طلباتهم المشروعة ، في اطمئنان متحرر في الوقت نفسه ، لرفض الاستغلال ، ثم التحدث باسم الجماهير الفلاحية العريضة ، المجموع الاكبر لشعب مصر .

ان دراما وابور الطحين قد حملت مضمونا اشتراكيا واضحا . على الرغم من التقصير الذي بدا فيها من ناحية التقنية الدرامية . بمعنى ان الأحداث لم تكن تسير في تسلسل درامي لتتطابق مع الفكرة الكبيرة الاولى .

كما نلحظ ايضا ، ان تفسيرات الاخراج بالنسبة للعرض المسرحي متهمة بالتقصير هي الأخرى . لقد اعترض المؤلف على بعض هذه التفسيرات بالنسبة لدوري العمدة وبهلول . والانفصال بين الكاتب المسرحي والمخرج المسرحي على النحو الذي أثاره المؤلف في كتاباته الصحيفة أثناء عرض المسرحية على الجمهور ، بما يفصح عن عدم رضاه عن خطوات الاخراج ، أمر من الخطورة بمكان على نتائج التكوين والابداع الفني .

لقد عرضت الدراما القضايا التي اثارتها القرارات الاشتراكية ، وفي جزء كبير منها ، في المسرح بمعالجتها فكرة الملكية الجماعية ، وأثارتها على مستوى الأدب . وهو ما يرفع من قيمته ، على اعتبار ان قيمة الأدب تصبح اعظم واوسع واكثر شمولا ، كلما تعرض أو مس قضايا تشغل الجماهير وتحتل مكانة بين الناس . ودراما وابور الطحين تتحمل هذه المسؤولية في شجاعة ، وتقدم شخصيات جديدة من الكفر ومن أقاصي ريف مصر ، وقد خلعوا عن ثيابهم جبن القديم والحذر من السيد والاستسلام للاقطاع ، وهي كلها تصرفات كانت لاتزال موجودة وباقية حتى بعد قانون الملكية الزراعية بسنوات. وظهر الريف المصري بنفس شخصياته ، بعد أن خرجت هذه الشخصيات متحررة واعية زاعقة الصوت ، مولية ظهورها لكل المظاهر القديمة ، لتعلن في صراحة الثورة والتمرد والمجابهة وترفع أصواتها في حق كامل . وهي كلها سلوكات وتصرفات نعتبرها جديدة حقا على الريف. سجلها نعمان عاشور في درامته لصالح الطبقات المغلوبة على أمرها ، حفاظا على عرقها من أن يذهب هباء ، وعلى كدها من ان يسرقه من تعودوا على سرقته ، ووقفا للاستنزاف الذي كان سمة المجتمع الريفي بأبطاله المستغلين .

لكن ، الى أي مدى يقبل هذا النوع من المسرحيات استعمال الرموز ؟ .

لكل رمز دلالة . وهذه الدلالة يضعها الكاتب بمقياس نسبي ـ أو هو مفروض ذلك ـ حتى لا تفضح الدلالة الرمز بدلا من أن تشير اليه في رقة أو توضحه في رشاقة ادبية . وحتى لا ينفصل الهدف عن الرمز ، أو تتوه الدلالة فلا نحس بالرمز أو ما يقصده الكاتب في خلفيته .

وأرى أن الرمز واستعمالاته في درامات تحمل بذور الاشتراكية يستعصي ظهوره في دوره الأساسي ، وسط مظاهر الصراحة والحقيقة ، سمة هذه المسرحيات التي تتبع أسلوبا خاصا من التنقيب والكشف والتعرية ، قل ان يوافق الرموز واساليبها واشكالها . ومع ذلك فقد يظهر الرمز في الدراما الاشتراكية لكنه ـ حسب رايي ـ لا يكون ، بل ولا يستطيع أن يوظف التوظيف الدرامي الذي يسمح له القيام بمهمته على الوجه الأمثل والأكمل.

ومرة ثانية ، يستعمل نعمان عاشور في مسرحيته وابور الطحين الرمز في مكانين مختلفين . الرمز الأول في حادثة طرد مسعود بعد الفصل الاول . ثم اذا بنا نراه في الفصل الثاني وقد اشتد عوده . ولم يكن طرده في الفصل الاول الا مناورة يقوم بها الأعيان للتمويه على الفلاحين . لعل هذا الرمز كان يشير الى قضية تغيير رؤساء مجالس الادارة في الشركات والمؤسسات المصرية الحكومية آنذاك، والتي كانت تعمل بطريقة (الكراسي الموسيقية) .

والرمز الثاني ، ويتجلى في شخصية العمدة ، والتي كانت ترمز الى الرئيس . هذه الشخصية ـ حسب تعبير الرمز ـ التي كانت تقدم احيانا التنازلات ساعة الحاجة اليها . والتي كانت تعمل أيضا الف حساب وحساب للغفر ، عساكر الريف المصري كأحد مظاهر السلطة .

ونحن لا نجد صدى دراميا فعالا حين يستعمل المؤلف الرمز في أمثال هذا النوع من الدرامات كما سبقت الاشارة . باعتبار ان الرمز وسط أحداث تتسم بالصراع والصراخ والتمرد وتحدي طبقة مستغلة ، صعب ان يؤثر ، أو يصل الى الناس . ومع ذلك ، فاننا نرى الرمز الاول اكثر نضجا من الثاني . وهو ما جعل بالامكان لقطاع معين من المشاهدين ـ وليس كل الجماهير ـ فهم مدلولاته . لكن الرمز الثاني ظل مبهما لا يعرفه احد ، وأصبح في النهاية بلا وظيفة فنية أو ادبية داخل الدراما، يحتل مساحة بلا جدوى .

● عطوه افندي قطاع عام ..

بعد استتباب القطاع العام في مصر بعد ١٩٦١ ، يعيد نعمان عاشور كتابة درامته الاولى (المغناطيس) التي افتتح بها مرحلة ظهور بذور الدرامات الاشتراكية في مصر عام ١٩٥٥ ، في صياغة جديدة ، وبنفس الشخصيات السابقة ، ولكن في بناء أدبي جديد لهذه الشخصيات يتلاءم والتغييرات الاجتماعية التي طرات على مصر وعليها هي نفسها ، فغيرت من نظرتها السابقة، وكذا من وضعها في المجتمع المصري . وبما يسجل ويؤرخ للتطور الاجتماعي في مصر عام ١٩٦٥ زمن كتابة المسرحية عنه في السابق عام ١٩٥٥ زمن كتابة المغناطيس .

ويختار المؤلف عطوه افندي بطله المطعون ليجعله عنوانا لدرامته الجديدة (عطوه افندي قطاع عام) . ان الصفة الجديدة المطلقة على اسم عطوة افندي هي هذا التحول الكبير الذي حدث وطرا على هذه الشخصية ، تماما كما حدث لآلاف بل وللملايين غيرها . ونقصد بها تحولها من العمل تحت امرة اصحاب رؤوس الاموال في التجارة الى مجال آخر اكثر امنا وطمأنينة ، حينما اممت مصر القطاعات الكبيرة ، وحينما تحولت الصناعات والتجارة وغيرها من المرافق ـ بحكم القرارات الاشتراكية ـ القطاع العام تحت اشراف الدولة المباشر .

ووجهة النظر التي يعتنقها الكاتب في درامته هذه المرة ، هي تأييد القطاع العام والدعوة له . باعتبار أنه الوسيلة الوحيدة لتخليص الدولة من التحكمات الفردية والجشع والاستغلال ، والقضاء على الميول الشخصية والهوائية لكبار الراسماليين والتجار في استنزافهم للمال بكل الطرق وبمختلف الوسائل ، حتى غير المشروعة منها ودون اعتبار للانسانية أو الرحمة او العدل الاجتماعي . وهو ما نراه هدفا قوميا ساميا لحماية طبقة شعبية فقيرة عريضة المستوى ، تبذل جهدها المخلص قدر ما وسعها لطبقة اخرى لا تكافئها على هذا الاخلاص الا بنكران الجميل ، والجحود ، ومزيد من الاستغلال والوحشية .

ظهور القطاع العام في مختلف ادارات الدولة ومؤسساتها هو الذي أوحى للكاتب أن يعيد استغلال درامته القديمة المغناطيس ، ويعيد كذلك صياغة المهمة التي قام بها عطوه افندي في درامته الاولى ، ليصبح بطلا دراميا في المسرحية الجديدة ، بطلا يمثل مرحلة زمنية وتاريخية ، لا يمكن أن تمحى من تاريخ شعب مصر أو تاريخ الزعيم الراحل جمال عبدالناصر ، مهما قال الكاذبون . عطوه افندي الجديد يحمل افكار التطور الاجتماعي والانساني التي طرأت على البلاد خلال عشر سنوات تفصل ما بين الدراميتين القديمة والجديدة .. ينقل في امانة اللحظة الزمنية التي يعيشها ، والتي تعبر عن ايجابية اكثر تفاؤلا ، وتطورا أعظم ـ حقيقة ، وواقعا حيا ملموسا لقوانين المجتمع الاشتراكية . وكل ذلك ملموس في حوار عطوه افندي حين يصرخ قائلا ..

« حاج ، ارجع عني ، انا قطاع عام .. انا قطاع عام ـ الفصل الثالث ـ صفحة ٧٥ » . وهو ما يعني ان

القطاع العام قد أصبح الملاذ الذي هرع اليه عطوه افندي بعد طول عذاب .

فماذا يعني القطاع الخاص ، والقطاع العام بالنسبة لعطوة أفندي ؟ القطاع الخاص هو الآلام التي عاش فيها البطل عطوه افندي ذليلا أجيرا عشرات من السنين ، عديم الكيان ساقط الكلمة محروم الرأي مفقود الاصل ضائع المصير . وهو ماكان يحدد طبقته الكادحة المقيدة بالحديد الذي يكبلها ويمنعها من السير الى الامام ، أو حتى التحرك من مكانها ، لتبقى في وضع ثابت ، هو وضع (محلك سر) على الدوام .

والقطاع العام اليوم في الدراما الجديدة يعني بطولة درامية ، بعد أن كانت الشخصية تعيش على هامش الاحداث عام ١٩٥٥ ، حيث البطل هناك حسانين ابوالمال صاحب رأس المال . كما يعني ـ حسب القوانين الاشتراكية وبنودها ـ اشتراك العمال في مجالس الادارة ، واشتراك عادل آخر في الارباح ، وتنظيم للعلاوات الدورية ، وحقوق في التأمينات الاجتماعية ، وضمان في المعاش . وكل هذه الامتيازات هي ما دعت اليه الدراما الجديدة ، وهي ايضا ضمانات وانجازات اجتماعية انسانية تفصل المجتمعات الغربية عن المجتمعات الاشتراكية حقيقة ، حتى يومنا هذا .

يذكر الفيلسوف العالمي جورج لوكاتش .. « من اهم واجبات الكاتب هو ان يظهر من أين جاءت الشخصية وأي طريق تأخذ ؟ والى اي نقطة تصل ؟ »(١٧) .

فاذا ما حللنا شخصية عطوه افندي في دراما (عطوه افندي قطاع عام)(١٨) . وجدناها شخصية تختلف عنها في (المغناطيس) ، خاصة في منهج التفكير لها . هذا التفكير المسلح بوعي ، والذي استبدله هنا نعمان عاشور بثورة عطوه افندي في المغناطيس . من الطبيعي ان الثورة وما صاحبها من تمرد كانا عنصرين لازمين عام ١٩٥٥ للشخصية المسرحية آنذاك ، بل وموافقتين للفترة الزمنية . لكن التقدم الاجتماعي وآثار القوانين الاشتراكية الصادرة بعد ذلك ، قد حتمتا على نعمان عاشور أن يسير بشخصية البطل نحو تكوين جديد واستراتيجية مخالفة عن الاولى . لابداع البطل الدرامي الاشتراكي الملائم لما حدث من تغييرات اجتماعية ونفسية . ونرى أن الوعي الذي ملأ به شخصيته وحمله اياها ، يتضح في النقاط التالية :

١ ـ عطوه افندي في قطاع عام ، لا يكتفي بذكر السنوات العشرين التي قضاها في محل حسانين ابوالمال كأجير رخيص ، لكن وعيه يجعله يضع يده على التقدم الذي حدث منذ عمليات التأميم وبعد ميلاد القطاع العام . ويبرز ذلك في حواره :

« من خمسة وعشرين سنة وانا باخد ستة جنيه ، زادت جنيه بقوا سبعة . انا معايه الكفاءة بتاعت زمان ، الكفاءة . والدنيا كلها زادت . عملوا علاوات وعملوا مكافآت وعملوا معاشات ، وادوهم أرباح . ادوهم وزودوهم ورقوهم ـ صفحة ٣٢ وصفحة ٣٣ من المسرحية » .

مثل هذا الحوار لا نعثر عليه في المغناطيس . وهو هنا يكشف أول ما يكشف عن التغيير الجذري في الشخصية : عطوه افندي . والذي يعكس بطبيعة الحال ـ وفي وضوح ـ موقفه من المجتمع ومن الفترة الزمنية للعصر في آن واحد . اضافة الى تعرفه هو شخصيا على أساسات الموقف في رؤية واحدة وسليمة .

٢ ـ محاولات الشجاعة التي يقدمها عطوه افندي للأخذ بيد محمود أبو المال ، شقيق رب عمله حسانين أبو المال ، في محاولة لتخليص غيره من العذاب والاستغلال الذي لاقاه هو وعانى منه زمنا طويلا . وايصاله لحالة (موجب) بعد ان كان (سالبا) ، تماما كما تحول هو نفسه . (صفحة ٩٥) من المسرحية . وهو ما يفصح عن المرحلة الناضجة التي وصل اليها عطوه افندي ، والتغير الذي طرأ على فكره في رفضه القطاع الخاص ، واخذه موقفا محددا واضحا ضد هذه الطبقة المستغلة المعينة .

٣ ـ وصول عطوه افندي الى معرفة نفسه بنفسه. فيظهر امامنا كالطبيب الذي يشخص مرضه بنفسه ..

« انا عارف مرضي ، ومعالج نفسي .. انا ضحية الاستغلال ـ صفحة ٦٩ من المسرحية » . تم هذا الاكتشاف لآلامه واسبابها . واصراره على علاج نفسه من الآلام ، ما هو الا صورة للقوة في طلب التغيير ، والاصرار عليه ، من جانب شخصية وعت بعد طول رقاد .

٤ ـ صرخات عطوه افندي المتكررة لصاحب رأس المال .. « حاج ابعد عني .. انا قطاع عام .. انا قطاع عام » ما هي الا الجانب الايجابي في حياة عطوه افندي ، ايجابية وصلت بعد طول انتظار . والتي اعتبرها نعمان عاشور بمثابة العقدة النفسية التي أوصلت صاحبها الى مرض نفسي لا يمكن معها شفاؤه منه الا بالتطهر والتحلل من القطاع الخاص كلية ، والانفصال عنه كمحاولة للتغيير ثم العيش الكريم ، اتجاها نحو طريق القطاع العام . والمرض النفسي كما يراه الكاتب هو (تداعي الاماني) . وهو ما يقصد به تراكم الاماني عند عطوه المسكين نتيجة استسلامه فترات طويلة من الزمن ، ثم تداعي هذه الاماني وتحللها بعد ذلك . وهو ما يشير اليه حوار المسرحية صفحة ٦٩ حين يقول الدكتور لعطوه افندى مشخصا له مرضه وعقدته ..

« شريط حياتك زي ما انا شايفه وعارفه ، صور

متلاحقة من الارادة المسلوبة . خضوع واستسلام لعشرات السنين ـ نهاية الفصل الثالث » . وهو مانراه يكشف عن المختزن في العقل الباطن عند عطوه افندي .

يذكر ماير هولد .. « اننا نشجع النشاط العقلي عند الجماهير ، ونوجهه الى التفكير والمناقشة . هذه هي احدى وجهات نظر المسرح »(١٩) . ونعمان عاشور يجبر الجماهير على التفكير في وجهة نظر يكشف الحوار التالي من مضمونها التعريفي لاسلوب يسير عليه القطاع الخاص في سرقة الشعب العامل وشخوصه المنتجة ، على نظام الربا الفاسد .. في صفحة ٣٣ نعثر على الحوار التالي :

محمود : هما مين ياعطوه افندي .

عطوه : الغلابة اللي بيشتغلوا ياسي محمود ، اللي بيطلعوا الحسابات ويحصلوا الكمبيالات (يرفع الكمبيالات في يده) ويطبخوا الاذونات .. اذونات التموين . احنا يا اخي احنا .

كما تكشف صفحتا ٣٣ ، ٣٤ سرقات حقوق الشعب في الحوار التالي :

الحاج حسانين أبو المال : ... ياخد حسابه ويطلع اذا كان عاوز يطلع بس يسلمني حاجتي . كشوف التموين سنة بسنة من يوم ما بدعوها .

عطوه : حلاوتك . انت عاوز تلزقها فيه . وانا اللي خدت فروقها ؟ بيع التموين بتاع الشعب في السوق السودا .

ويمس الكاتب ضمن أساليب تعريته للقطاع الخاص الشعار الديني المستعار الذي كان يلجأ اليه بعض التجار الجشعين ليخفوا حقيقة خداعهم ، ويتخذوا من الدين ستارا للتمسح به ، وتغطية مساوئهم الظالمة البغيضة .

(صفحة ٢٩ من نص المسرحية ـ تقول احدى الشخصيات) ..

فرحانة : مش هاين عليك ١٠٠ جنيه ؟ على كده لو كنت وقعت في ايد البوليس من تحت راس بضاعتك كنت رميتني في ستين داهية . نعم ياحاج نعم . تحت اسلمك البضاعة اللي فاضلة . المخزن اللي شلته وحطيت مطرحه المصلى (تشير الى مكان المصلى) .. بيت الله يا حاج .. سلامة تقديرك .

قد نرى ان هذه التعرية تكرارا لماقدمه نعمان عاشور في درامته الاولى . لكن موقف التعرية نفسه في الدراما الجديدة يختلف في شكله وفي تأثيره هذه المرة ، لأنه محاط هنا بظروف مختلفة ، غيرت من عطوه افندي الاجير ، الى عطوه أفندي المتطلع للقطاع العام ، الذي يجد فيه ملاذا . وهو ما يثري من وزن هذه التعرية ، ويجعلها خطرا يهدد صاحب راس المال ، الذي نلاحظ أيضا ضعف نفوذه عن ذي قبل . بل اننا لنلمح توقف حياته وبطء نفسه بعد ميلاد حركة القطاع العام . وهو ما يسير به في النهاية الى الانهزامية . وتوضح الدراما ذلك في حالة اليأس التي تنتاب راس المال وصاحبه معا . وهي حالة تسبق موقف الانهيار ، أو على حد تعبير نعمان عاشور نفسه « الحالة التي تنتج معه انسداد مسالك الامل وانسداد مسالك الاستغلال » . وهي نفس الحالة التي تنقل صاحب المال القوي الى خانة الضعفاء بعد تغير الموقف ، وبعد أن كان قويا مستبدا في المغناطيس وهي حالة يرثى لها ، تجعله يتنازل عن شبكة الفرح لاخيه ، وعن المحل لاخيه مرة ثانية ، كما يتنازل عن كمبيالات وديون عطوه افندي وفرحانة ، وعن دين اسرة الفاخوري . وكل هذه التصرفات تعطي اشارات لاتخطيء الى انتهاء موجة الاستغلال التي عاشت طويلا في نفس أبي المال ، وسقوط القطاع الخاص معه في آن واحد .

وبينما تختلف نهاية الدرامتين نتيجة ظهور القطاع العام ، الذي ينص على التغييرين الجذري والجبري ، فاننا نلاحظ أن نعمان عاشور يسعى من وراء هذا التغيير الى اثبات اضمحلال الطبقة الرأسمالية ، بل الايحاء بسقوطها ايضا ، نتيجة سقوط أساليب الغش والخداع التي احتمت خلفها فترة في الحياة الاجتماعية . هذا في الوقت الذي جعل فيه الطبقة الشعبية ـ ممثلة في عطوه افندي ـ تخرج متحركة الى طريق آخر ، مع وعي تسلحت به ، لترتاد عالم القطاع العام بكل آماله ومستقبله . وهو ما نعتبره هدفا من أهداف درامته في الدعاية للقطاع العام بمظهره وشكله الاشتراكي ، ولمهاجمة روح السلبية التي ظهرت مع ظهور هذا القطاع . والدعوة الى ايجابية كانت غائبة كثيرا عند المستغلين وأصحاب المصالح الخاصة . والتي دعا اليها المستغلون في محاولة فاشلة لاستمرار سلطانهم ونفوذهم ، ولحفظ أماكنهم ، التي كانت تعني استمرار استغلال الطبقات العاملة دون غيرها . ولم يكن من المعقول بعد هذه الانتفاضة الواعية التي حددتها المسالك الاشتراكية ان يجد القطاع الخاص مجالا للعيش او الاستمرارية ، لان الامر كان قد تغير ، ولم يكن بالاستطاعة قبول الموقف السابق وسط ظروف جديدة جدت على المجتمع المصري وخلصته من التراخي والتكاسل والاتكالية

ـ ثانيا ـ

●● المرحلة الاجتماعية الثانية ..

لم تكن الثقافة في مصر من الاولويات التي اهتمت بها ثورة ٢٣ يوليو ، على الاقل منذ وقت انبثاق الثورة ، على اعتبار أن الرغيف كان أهم بكثير من المسرح ، وهو

أمر طبيعي وواقعي . لانه لا امل في ان تذهب الجماهير الى المسرح وهي جائعة او نصف ممتلئة البطون . وكان من نتيجة ذلك تأخر بعض الاصلاحات الادبية ، اذ لم تكن لها الاولوية من الاهتمام . فضلا عن ان هذه الاصلاحات كان من الصعب اصدار قوانين اصلاحية لها ، شأنها شأن الاصلاح الزراعي او الاصلاح الاجتماعي مثلا .

لقد تمت الانجازات الثورية لصالح المجتمع وافراده سنة بعد سنة وشهرا بعد شهر . ومما لاشك فيه أن هذه الانجازات بوصولها وظهور آثارها بين الجماهير قد غيرت من نظم حياة الناس والاسرة ، ومن فهمهم الحقيقي للثورة المصرية وابعادها ، اثر ارتفاع دخل الفرد نسبيا ، وانطلاق المصانع العديدة بعد ١٩٦١ وصدور قرارات التأميم واشراك العاملين في الادارة والارباح . ومن خلف هذا كله تولد الاحساس العام بأن الدولة ــ وهي في طريق تغيرها ــ انما تلغي نفسها ككيان شامخ يرمز الى القوة والسيطرة التي كانت تعرف بها من قبل، لتتنازل عن حقوقها وأرباحها ومكاسبها لافراد المجتمع العاملين ، لاشعارهم بقدرتهم هم بدلا من قوة الدولة ، ومن أجل أن يصبح المجتمع هو الرأس المدبر لتطور هذه الامة ، ولاشيء غير المجتمع ، ممثلا في كل افراده العاملين.

لقد برزت كلمة (المجتمع) خلال فترة الخمس سنوات الاولى بعد الثورة . لانها حلت محل الدولة والملك والاقطاع . وأصبح الهدف .. كل الهدف ، هو الارتقاء بالمجتمع كله كمحاولة تعويضه عن سنوات طويلة رسف فيها بين الذل والاستعباد . وقد أدى هذا وذاك الى بعث كلمة (المجتمع) من جديد . ويتضح هذا البعث في كل الانجازات الاجتماعية التي كانت تتم أو التي كانت تبذل المحاولات لاتمامها . وكان نفس الحال بالنسبة للأدب الدرامي ، فاننا نلاحظ ان لفظ المجتمع أو حتى القضايا الاجتماعية لم يظهر كتيار أدبي أو مسرحي له دلائله ومعانيه ، وكذا استمراره ، الا بعد انقضاء خمس سنوات كاملة او تزيد قليلا على انبثاق ثورة ٢٣ يوليو .

ولما كان أفراد المجتمع هم الهدف الاول في عصر ما بعد الثورة ، فان ذلك قد فتح المجال أمام الادب الدرامي ليتعرض للمشاكل الاجتماعية ، خاصة بعد أن كانت صورة المجتمع قد بدأت في الاتضاح ، وبعد أن اصبح من حق افراده أن يناقشوا مشاكل مجتمعهم في جو من الحرية التي كانت مكبلة في الماضي . وبعد أن اصبح المجتمع كله يتجه نحو العدالة الاجتماعية ، والقضاء على التناقض الاجتماعي الذي كان سائدا .

لقد ولدت كل هذه الظروف مجتمعة ما يمكن أن نطلق عليه (المسرح الاجتماعي) ، الذي يهتم لأول مرة بقضايا مجتمع عادل له حدوده وسياسته ، وله ايضا هدفه الذي يساعد كتاب الدراما على فهمه واستجلاء قضاياه وتقديمها فنا مسرحيا على خشبة المسرح .

كان المسرح المصري في اعقاب الدرامات الوطنية واستمرارها قد نفذ الى وعي الجماهير . وقد بدأ هذا يأخذ مجاله التطبيقي منذ العدوان الثلاثي (البريطاني الفرنسي الصهيوني) عام ١٩٥٦ ، الذي خلف الرباط الوجداني بين الشعب والمسرح من خلال العناصر الوطنية برغم الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أوجدها هذا العدوان الغاشم . كما ان عددا كبيرا من الكتاب الجدد بعد الثورة قد اعطي الفرصة لارتياد مجال الدرامات الاجتماعية ، بعد ان حصل المجتمع على احترامه ، واخذ الفرد كثيرا من مخصصات كرامته واستعاد الى حد كبير شخصيته التي كانت مطعونة مفقودة في الماضي .

وكان لابد للدراما من ان تسجل الظروف الراهنة الجديدة التي يعيشها الفرد المصري بحكم الاحداث المحيطة به ، والتي كانت تتجدد يوما بعد يوم ، وتعكس مع تجددها على تغير الفرد وتحوله في المجتمع ، واتصاله بعلاقات اجتماعية ، ومعاملات مع رأس المال ، ومحاولات تسليمه السلطة ليكون قيما على نفسه ، وليتجدد على الدوام ليجابه مشاكل المجتمع الصناعي بحكم الآلية التي كانت تزحف الى الحياة في اطراد . وهكذا برزت مشاكل جديدة لم يكن للمجتمع عهد بها من قبل ، وتغيرت معها الى حد ما نظرة الفرد نفسه ، نتيجة احتكاكاته بالجديد غير المألوف سابقا . لقد ادت هذه الظروف المحيطة بالمجتمع الى مولد تيارين بارزين في مجال الأدب الدرامي :

ــ **التيار الاول** ، تيار الدرامات الاجتماعية التي تحاول اللحاق بعجلة المجتمع الجديد ، تعرض المقاييس الجديدة للفرد المصري ، وموقف الفرد نفسه ، من تغيرات طرأت على موقف الطبقات ، بحكم قوانين الثورة ، وظهور طبقات جديدة على سطح المجتمع لم يكن لها وجود قبل ذلك . وعرضت هذه الدرامات أحيانا فساد الماضي ليكون دائما امام العين وفي مستقر الذهن شاهد عيان على الحضيض الذي كانت قد وصلت اليه الحياة في مصر .

ــ **التيار الثاني** ، وقد قدم درامات الفكر . وهو تيار يميل الى الفلسفة أكثر مما يميل الى الاجتماع . وقد تناول هذا التيار التعرض لقضايا العدل الاجتماعي والصراع ضد عزلة الانسان في مصر ومواقف القهر التي تعرض لها في الماضي . والتيار رغم الشكل الفلسفي الغالب عليه ، الا انه ينبع من الموقف الاجتماعي نفسه لا محالة . على اعتبار أن المجتمع كان قد عانى كثيرا من الظلم الاجتماعي الذي فرضته قوى حكمت ، وأدى حكمها الى أوضاع اجتماعية جائرة ، لم يكن الفرد بمستطيع مجابهتها او حتى مواجهتها . فتحول الانسان

نتيجة لذلك الى الظل ، وضاعت شخصيته المصرية . وهو ما قضى على الحرية واحل الخوف محلها ، حيث بقى الانسان يتقبل في حياته التهديدات تلو التهديدات . وهو بين هذا وذاك اما أن تذهب جهوده سدى في مهب الريح ، او يتجمد لا يحرك ساكنا ، مما افقده لـــذة الاحساس بالديمقراطية والعدل ، وادى به الى السقوط في ازمة الاغتراب ، وازمات نفسية واجتماعية اخرى ، داخل وطنه ، وهو يعيش على الارض المصرية ويمشي على ترابها .

ان الجديد الذي قدمته الدرامات الاجتماعيـــة بتياريها ، انها جعلت الواقـــع المصري هو الاســاس (اجتماعيا) . وهو نقطة الانطلاق حتى تصل الدرامـا الى مضمون وشكل واقعيين يتسلح بالاجتماعية المعاصرة ، تستطيع من خلالهما مناقشة جانب عريض من القضايا التي تختلف في درامة عن اخرى . ويتعارض مع هـــذا الماضي الذي يشرح نظام الملك السابق او طبقة الباشوات او البوليس السياسي ، كما نجد في درامات (الناس اللي فوق) لنعمان عاشور (وشقة للايجار) لفتحي رضوان (ورحلة خارج السور) لرشاد رشدي . ذلك لأن العودة الى ماض كان قد عرف وشاع وقتل بحثا ، وســـط الدرامات الاجتماعية التي تستهدف حقبة معينة ، لم يكن يستطيع بحقبته الزمنية السابقة على عام ١٩٥٢ الا أن يكون أمرا مفتعلا ، بل ودخيلا على الصورة المعاصرة ، التي كانت تحاول الدرامات الاجتماعية استخلاصها بشق الانفس .

من المعروف ان المؤلف وهو يعود الى الماضي لايضمنه درامته لمجرد الزخرفة ، لكننا نجد ان العودة الى مصر ما قبل الثورة لم يقدم فائدة للدرامات الاجتماعية ، ولم يكن الا مجرد تأريخ ضعيف يفقد فعالية التأثير الدرامي الحي ، ولا يضيف جديدا .

ولعلنا نستثني نعمان عاشور ــ وقد اشترك بجهود طيبة في الدراما الاجتماعية ــ عن هذه الاحكام لسببين ، اولهما ، انه عندما عاد الى الماضي ، كانت عودته مرتبطة باثبات امتداد طبقة الباشوات والارستقراطية على زمن العصر الذي تجري فيه أحداث دراماته ، وهو ما يلغي شكل الماضي من هذه الدرامات . وثانيهما ، هو أن دراماته الاجتماعية كانت متأثرة ببروز تيار الدرامات الاشتراكية ، الطور الذي بدأ به حياته ككاتب درامي . وهو تيار تقدمي لا يعود في تركيباته الاساسية والجوهرية الى الماضي ، بقدر ما يبحث عن التطور المستقبلي .

وكما أن الماضي محدود المعالم ، فالمستقبل واســع المعالم . وهو ما اثبتته درامات الفكر التي قدمت من خلال القلق الذي يحرك دواخلها ومقوماتها ، الفرصة للكتـــاب نحو مزيد من الجراة والجهر بالصوت في معالجة قويـــة للدرامات الاجتماعية ، الامر الذي ولد ســـخط درامات ميخائيل رومان ، واوجد نقد درامات يوسف ادريس .

وكلما تجددت المنجزات الاجتماعية ، تجـــددت المحاولات ناحية الدرامات الاجتماعية بتياريها ، الامر الذي يثبت عدم انفصال الادب الدرامي عن الحياة المصرية في ذلك الوقت . حتى اصبحت هذه الدرامات تعكس في كل موسم مسرحي مفاهيم القوانين التي كانت تصدر تباعـا للاصلاح الاجتماعي . وهي موجة درامات اخذت تحتل مكانها من الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧ بصفة منتظمة ، وباهتمام زائد من كتاب الدراما لهذا النوع . باستثناء تجربتين مبكرتين سبقتا هذه المرحلة المتصلة ، ونعني بهما (الايدي الناعمة ــ توفيق الحكم ١٩٥٥/٥٤) ، (جمهورية فرحات ــ يوسف ادريس ١٩٥٦/٥٥) .

والتسلسل الزمني للدرامات الاجتماعية التي نحن بصددها يضع أيدينا على الانتاج المسرحي التالي : (الناس اللي فوق ــ نعمان عاشور ١٩٥٨/٥٧ ، صنف الحريم ــ نعمان عاشور ١٩٦٠/٥٩ ، شقة للايجار ــ فتحي رضوان ١٩٦١/٦٠ ، الدخان ــ ميخائيل رومان ١٩٦٣/٦٢ ، عيلة الدوغري ــ نعمان عاشور ١٩٦٣/٦٢) . بينما يرتفـــع انتاج هذه الدرامات الاجتماعية في الموسم المسرحي ٦٣/ ١٩٦٤ الى ٤ درامات دفعة واحدة هي على التوالي (الطعام لكل فم ــ توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ــ توفيـــق الحكيم أيضا ، الفرافير ــ يوسف ادريس ، رحلة خارج السور ــ رشاد رشدي) .

لقد مهدنا لموقف الدراما الاجتماعية ، حيث يلعب انتاج نعمان عاشور دورا هاما في هذه المرحلة .

● الناس اللي فوق ..

شغل موضوع الطبقات نعمان عاشور ، فخصص جزءا كبيرا من انتاجه الادبي للتبحر في قضايا الطبقات بعد الثورة . بعد ان مهد ــ كما سبق وذكرنا ــ بمرحلة بذور الدراما الاشتراكية التي انبثقت في اعماله الاولى في المسرح المصري . وفي ظني ان هذه المرحلة هي التي فتحت الطريق امام الدرامات الاجتماعية عند نعمان عاشور ، رغـــم الاختلاف الواضح بين النوعين الادبيين المســـرحي . وفي تشجيع من الكاتب لتصبح مادة المجتمع مادة حية تعتلي خشبة المسرح لتقرب من حلقاته ومن مساحاتها التي كانت لا تزال شاسعة الى حد كبير .

ورغم الجديد الذي كان يكمن في التغييرات التي جاءت مع الثورة الخالدة ، ورغم القوانين الاصلاحيـــة والثورية والاجتماعية في كل مجالات الحياة المصرية ، فانه لم يكن بوسع المجتمع أن يصيبه التغيير كاملا . لان القوانين لا تفيد في هذه الاحوال . على اعتبار انه من الصعب التحول من مجتمع الى مجتمع آخر بقانون وضعي . وهو ما يظهر

حقيقة صعوبة مهمة الدراما الاجتماعية .

بدأ نعمان عاشور المرحلة الاجتماعية لدراماته بمسرحية (الناس اللي فوق ـ المسرح القومي ١٩٥٨/٥٧) متعرضا للاوضاع التي تغيرت بحكم القانون ولم تتغير بالسلوك والمعاملة . فبقيت العناصر والمزايا السابقة تسيطر على هذه الاوضاع ، ان لم تكن تحركها ، وتصبح الدافع الاول لها . لكنه من الامانة ان نذكر وضوح آثار بذور الدرامات الاشتراكية في مسرحياته الاجتماعية ، لانه في تعرضه لطبقة الباشوات الارستقراطية على الصورة التي تراها في الناس اللي فوق ، كان يؤكد وجود هذه الطبقات واستمرار نفوذها ، لكنه كان يميل الى ترجيح كفة الطبقات الشعبية مع ذلك . وهو ما نرى منه وقوفه الى جانب المفاهيم الثورية لتنتصر ، ولتحطم القيم الرجعية المناهضة لهذا الانتصار . اي انه اتخذ عرض الشخصيات الارستقراطية في موضوع الطبقات لديه وسيلة لا غاية . وسيلة لكشف مآخذ هذه الطبقة ، لغاية تحدد انهيارها ، وانصرافها في زوال الى حال سبيلها . وحتى تدخل الى مجال الحياة الاجتماعية طبقة أخرى تتناسب مع التغيير الاجتماعي ، الذي كان يحدث كل يوم داخل الحياة الاجتماعية المصرية .

وبينما يهتم نعمان عاشور بتسجيل هذه المرحلة الاجتماعية التي أعقبت مرحلتي التموين الثوري والاجتماعي بكشف الحالة التي عليها الطبقات المختلفة في المجتمع ، وبخاصة الطبقة الارستقراطية ، فاننا نراه يعود في دراما (عيلة الدوغري ـ المسرح القومي ١٩٦٤/٦٢) الى موضوع التطلع الطبقي الذي سيطر على بعض افراد المجتمع ، والذي يتضح في محاولات الطبقة الوسطى التمسك بالمكاسب التي حصلت عليها هذه الطبقة ، نتيجة التغيير الثوري . ويصل نعمان في سعيه خلف طبقات المجتمع الى القبض على ناصية الامور ، والى تشريح مراحل التطور الاجتماعي ، ثم الى تسجيل صعود وهبوط الطبقة الوسطى ، هذا الهبوط المتمثل في التفكك الداخلي الذي يسيطر على عائلة الدوغري وبين أبناء الاسرة جميعها . وهم انفسهم ـ للأسف ـ ابناء الطبقة الوسطى نفسها . مبرزا الدور القصير الذي احتلته هذه الطبقة التي لم تعمر طويلا . ذلك لان طبقة العمال والفلاحين كانتا تدفعانها دائما من الخلف لتترك الميدان الاجتماعي ، ولتفسح المكان للطبقة الاجدر (طبقة العمال والفلاحين) حتى تبرز ، وتبحث عن كيانها ومقدراتها استنادا الى نظرية التطور والتغيير .

في دراما (الناس اللي فوق) تسجل الدراما انهيار الشكل الاقطاعي في شخص السياسيين المحترفين ، طبقة الباشوات اعمدة الاحزاب الملغاة . والدراما الى جانب ما تعرضه من جوانب حياتهم البائدة ، فان اهم ما تعنى به ، هو هذا الانهيار الذي تتعرض له هذه الطبقة الارستقراطية ، ومدى اثر هذا الانهيار على بقية طبقات المجتمع المجاورة المرتبطة بهذه الطبقة المهزومة . ان عرض نعمان عاشور لهذا الانهيار يشير الى ان هذه الطبقة بتحركاتها العليلة في ماضيها ـ والتي كانت لاتزال تدب على حركة المجتمع أثناء تغييراته ـ هي العدو الحقيقي لفكرة تقدم القوى الشعبية وتطوير الحياة الاجتماعية في الطريق نحو حياة أفضل . ومهاجمة المؤلف للباشوات كطبقة ، هو مهاجمة للنظام الذي كانوا يمثلونه ، قبل ان تكون مهاجمة فردية لاحد منهم . لان هذه المهاجمة كانت تكشف عن الدفاعات الباطلة ، والمواقف المصطنعة التي كانت تقيمها هذه الطبقة للدفاع عن مصالحها ومقدراتها دفاعا مستميتا من أجل البقاء واستمرار الحياة . وهو ما نلحظ منه هذا التغيير الذي كان قد ظهر على سطح الحياة الاجتماعية . سواء في محاولة التعريف بحق الطبقة المتوسطة ومشاكلها ، أو بطبقة عاملة كانت تأخذ طريقها هي الاخرى على طريق الانتشار . وكما نجد تشابها بين الناس اللي تحت لنعمان عاشور والحضيض لمكسيم جوركي ، فاننا نعثر مرة أخرى على هذا التشابه بين الناس اللي فوق لنعمان عاشور وبستان الكرز لانطون تشيكوف . حيث طبقة تندثر لتحل محلها طبقة أخرى تزحف على سطح الحياة ، لتأخذ حقها من التطور ومكانها تحت الشمس .

وابراز الانهيار في الدراما يظهر هذا المرض العضال الذي يلازم عبدالمقتدر باشا الوزير السابق المطرود من احدى الشركات . فهو لا يقدر على شيء وكأنه مقيد لا يستطيع حراكا . والقيد هنا هو الصورة الدرامية التي جعلها نعمان عاشور رمزا لانهيار هذه الطبقة العالية. بعد ان ضيقت القوانين واوضاع الحياة الاجتماعية الخناق عليها . ومع كل هذه البوادر الجديدة ، فان أفراد الطبقة العالية لا يريدون ان يتزحزحوا عن مكانهم التقليدي السابق . فهم لا يزالون يعيشون على اماني سيارات الرولز رايس والجمعيات النسائية الدعائية التي كانت منتشرة قبل الثورة وبعدها للدعاية الاجتماعية ليس الا. والباشا يحس بالضرورة بالارهاصات التي تشير الى تغيير ما ، قد لا يستوضحه أو يفهمه بالكامل ، لكنه على الاقل كان يحس به ، سواء داخل الطبقة المتوسطة او طبقة العمال . لانه يقول في صلف مستنكرا « .. واروح اقف في وسط الصنايعية من تاني ؟ هوا انا خلاص بقيت مهزاة للدرجة ده ؟ .... واقف تاني في الطابور مع الحافيين ؟ ـ الفصل الثالث » .

ثم زوجة الباشا رقيقة هانم ، ما هي الا تكملة للثنائي الماريونيتي الخشبي الذي يجعله نعمان رأس المثلث في دراماته . وهي شديدة التمسك بالنظام البائد اكثر من زوجها العليل . شديدة التعلق بالمظهر ، وبالحياة التي كانت قد بدات تفلت من بين يديها ، وأيدي طبقتها كلها . ولا تكتشف من هذا الصراع الا التصرف الجامد

اللاانساني الذي تصر على التمسك به ، والذي لا يفرقها عن العروسة الخشبية في مسرح الدمى والتي يصعب ان تدب فيها حياة . وذلك لانها في حوارها ومناقشاتها وسفسطاتها لا تكف عن اتخاذ الماضي بصوره الاقطاعية الكريهة ، مقياسا لحاضر يتغير بالفعل من حولها ، لكن ما العمل ؟ وهي لا تحس هذا التغيير ، أو هي تحسه ، لكنها لا تريد أن تعترف به .

وامام هذه الطبقة الماضية الى بعيد ، يضع المؤلف الطبقات الصاعدة ، يمثلها الشاب الجامعي انور ، وهو يمثل الطبقة المتوسطة التي تسعى لتحتل مكانها والتي ما فتئت تحطم الحدود الطبقية التي اصطنعها المجتمع . في محاولة للزواج ، بل والاصرار على هذا الزواج من ابنة أخت رقيقة هانم . رغم الفارق الطبقي الشاسع بينهما . ونعمان عاشور هنا لا يحمل انور قوة مفاجئة . لكنه رغم كونه ممثلا للطبقة المتوسطة التي تحاول شيئا ، الا انه لم يكن قد اصبح قويا بعد . وهو ما نعتبره صدقا من المؤلف في تصويره الشخصية على هذا النسق . لان هذه الطبقة التي يمثلها الشاب انور ، رغم ما كانت تحاوله بالنسبة لمكانها في المجتمع ، الا انها لم تكن قد تسلحت بالقوة بعد ، ونعني بها القوة التي تهيء لها ما تريد . ومع ذلك فيكفي ما قدمته الدراما بأنها قد حملت على عاتقها بداية ظهور الطبقة الوسطى الثورية المتأهبة للانقضاض على بقايا مظاهر الاقطاع ، والتي لم تكن قد اختفت تماما برغم صدور القوانين . ومع ابراز المؤلف لهذه الطبقة المتوسطة الثورية ، فاننا نرى انه قد عنى بابراز الشق الآخر من هذه الطبقة واعني به الطبقة الوسطى الانتهازية . التي كانت تستعد لمسايرة الاوضاع الجديدة واحتضان التيارات الثورية ، بل والسير قدما في ركابها . وهي شريحة من الطبقة المتوسطة نهازة للفرص والاستفادة من الموقف الاجتماعي الناشيء . وشخصية خليل أخ الباشا تمثل انتهازية هذه الشريحة من الطبقة، واللي كان تخاف في الوقت نفسه من موقف الشعب .. « الشعب بيزحف وبيغطي مطارحه من كل ناحية . زي الميه المحجوزة اما تسيبها في حتة واحدة موش بتملاها ؟ الفصل الاول من المسرحية صفحة ٥٠ » .

ان دراما نعمان عاشور الاجتماعية في كشفها عن اتصال الباشوات ورجال السلطة بالانجليز ، وربطها ذلك بمناصب الشركات واسرار مصر الاقتصادية لم تضف جديدا ، الى ما يفيد الدراما الاجتماعية . فالتعرض للماضي ــ وفي عام ١٩٥٧ زمن كتابة الدراما لم ولن يفيد الاوضاع الاجتماعية الحية التي كانت تغلي آنذاك ، والتي كانت تسير في تيار له شكله الخاص المتعارض مع القديم ، حتى برغم امتلاء الحياة الاجتماعية بتحكمات الماضي وقوته ، التي كانت تسير الى اضمحلال وسقوط مؤكد .

● صنف الحريم ..

يقدم المسرح القومي دراما (صنف الحريم) في الموسم المسرحي ١٩٦١/٦٠ من اخراج (المرحوم) فتوح نشاطي على مسرح حديقة الازبكية . وهي المسرحية التي كتبها نعمان عاشور عام ١٩٥٩ .

يضع المؤلف قضية تطور المراة في المجتمع داخل الدراما لتكون احد العناصر الهامة في تحريك احداث درامته . والمسرحية تظهر نظرة الرجل الى المراة ، وعلاقته بها من عدة زوايا في المجتمع الحديث .

« المراة نصف المجتمع . ومادام المسرح يعبر عن الحياة والمجتمع ، فلابد ان يعبر عن المراة بنفس القدر من الحفاوة التي يحظى بها الرجل »(٢٠) .

وضع المؤلف افكاره الاجتماعية هذه داخل كوميديا خفيفة ، يهاجم من خلالها ــ وبشدة ــ التقاليد البالية في المجتمع المصري ، مثل تعدد الزوجات . وصراع الاسرتين في حالة التعدد من اجل المال والميراث ، وهو صراع يمتد أحيانا الى الاجيال . ويحمل نعمان عاشور المسئولية لهذه التقاليد ، على اعتبار انها هي التي تستنفد قوى المجتمع وترهقه وتغرق الاسر فيه ، وتقيم من المشاحنات والصراعات ميدانا للتسابق ، بدلا من الانتباه الى المرحلة الفكرية والثقافية التي تتطلبها مرحلة التغيير الاجتماعي هذه .

ان المراة التي تحتل مكانا هاما في مسرح نعمان عاشور . هي التي تحمل هذه المسئولية لوضع اشارة الخطر وعلامة عدم جواز المرور امام المندفعين وراء التقاليد البالية المتمسكين بها ، في اطار تبصيري وتوجيه دليلي . وهي لذلك تضع في الدراما أسئلة صريحة وجارحة تصبح كالمطرقة على راس التقاليد وقوانين المجتمع كذلك . وهي رغم عدم ذكرها لتعبير المساواة بين الرجل والمراة طوال زمن المسرحية ، الا انها كانت تهدف في كل لحظة الى تطبيق هذه المساواة من خلال فنيات الدراما ، وليس من خلال المباشرة في الحوار .

« اقدر ان أتجوزت واحد أتجوز عليه ؟ طبعا ماقدرش . اشمعنى بأه أي واحد يتجوزني يقدر في اي وقت وفي اي لحظة يتجوز علي واحدة تانية ؟ ــ المسرحية الفصل الثالث » . أسئلة قاسية تقذف بها كالهدف الصائب احدى الشخصيات النسائية في وجه المجتمع المصري .

ان التقاليد البالية ، يكشف المؤلف عنها في موقف الاسرتين . وكل أسرة تنتظر موت عائلها المريض الراقد في أحد المستشفيات من اجل الميراث . والشخصيات البالية بلاء المجتمع القديم ترتكن على الميراث وعلى ما حددته الشريعة الاسلامية من نظم ، اكثر مما تعتمد على

نفسها ، وخاصه المراة . ونوال هي شخصية المراة المستقبل المتحررة من هذه التقاليد ، التي تختلف عن بنات جنسها ، لتجعل التعليم في المجتمع الجديد هو البديل للميراث ، والعمل هو السند الشرعي الطبيعي الذي يمكن الارتكان عليه ، بل والاعتماد عليه . وذلك بدراستها في كلية الزراعة . وكل هذا يجسد أفكار الجيل الصاعد .

يحاول نعمان عاشور أن يعمم فكرة تطوير المراة فيقدم في الدراما – من خلال شخصيتين ريفيتين تصلان الى مكان الاحداث هما (خميده ، امباركه) – حبا يمثل الطبقة الريفية العاملة . « ويعتقد انه اقام بذلك تضادا بين الطبقة الوسطى (أسرتي المدينة) والطبقة الريفية ، بالنسبة للنظرة الى القيم الاخلاقية في الحب والزواج والعلاقات العائلية ، في ميل للطبقات الشعبية طبعا ، خاصة الريفية منها »(٢١) .

لكن البحث عن التضاد يوصلنا الى عدم الاهتداء اليه في الدراما . وفي اعتقادي أنه من الاستحالة أيضا أن نضع أيدينا عليه لنصل الى الاهداف التي يخدمها بالنسبة للتطور الاجتماعي عند المراة . لان مساواة المراة في المدينة تختلف بكثير عن مساواة المراة في الريف. ومع انني أؤيد وجهة نظر الكاتب في ضرورة تحرير المراة المصرية بصفة عامة ، الا ان هذا التحرر سيختلف بالضرورة في تطبيقه في عالم المدينة عنه في عالم الريف . لان التقاليد تختلف هنا وهناك ، ولو الى حد ما ، حتى رغم التبعية لقانون واحد . هذا امر طبيعي . وعلى هذا تصبح النظرة المتساوية للمراتين في المسرحية نظرة غير واقعية .

● عيلة الدوغري ..

في عام ١٩٦٣ ، وفي أعقاب القوانين الاشتراكية كتب نعمان عاشور درامته الاجتماعية الثالثة (عيلة الدوغري) والتي قدمها في نفس العام المسرح القومي باخراج عبد الرحيم الزرقاني ، على مسرح حديقة الازبكية بالقاهرة .

دراما (عيلة الدوغري) تقدم أسرة من الطبقة الوسطى على خشبة المسرح . اسرة تعيش المرحلة الاجتماعية الجديدة . الدراما تعتبر بكائية او مرثية على هذه الطبقة ، لانها تستهدف نقطتين . النقطة الاولى ، هي تسجيل هذه المرحلة من العصر والتي تكون فيها المجتمع الصناعي الجديد . وهو مجتمع معاد للترابط العائلي ، وعامل من عوامل تفسخه . وليشرح تأثير المجتمع الصناعي على الصلات التي تربط أفراد عائلة الدوغري بعضهم بالبعض .

والنقطة الثانية ، هي اثبات مرحلة بداية التحطم النهائي للطبقة المتوسطة المنهكة ، التي حملت على اكتافها الصراع الوطني في المراحل السابقة ، وفي بداية ظهور الطبقة العمالية بحكم نهضة التصنيع ، وكذلك طبقة الفلاحين بواقع الكيان الذي اسبغته الثورة المصرية عليهم ، كطبقتين تدقان الابواب لتلبية الحاجة الملحة للتغيير الاجتماعي فيمصر .

ان المؤلف في (عيلة الدوغري) يتفاعل مع الابعاد الاجتماعية التي خلقتها القوانين الاشتراكية ، والتي ابرزت الاهمية السياسية للعمال والفلاحين ، وسلمتهم الدور القيادي في المجتمع . وهو ما يقرر في الوقت نفسه انزواء للطبقة الوسطى ، وتقديما للطبقات الشعبية لتطفو على السطح ، الامر الذي مهد مستقبلا لدرامات الفلاحين والعمال .

ونعمان عاشور يضع افراد هذه الطبقة المتوسطة موضع الاتهام ، لانها طبقة لم تقدم شيئا للشعب الكادح، بل انصرفت منه الى انانيتها تارة ، والى تطلعاتها وأحلامها تارة اخرى . ونسيت في الوقت نفسه ، أن هناك طبقة ادنى منها ، كان يجب أن تركز اهتمامها عليها ، وأن تتوجه نحوها بواجباتها في سبيل ازدهار المجتمع وطبقاته.

ان انانية وتطلعات الطبقة المتوسطة – بسبب اختلاف تطلعات أفراد عائلة الدوغري – هي مصدر الشقاق والتناحر من بداية الدراما ، هذا الشقاق الذي يستمر حتى يصل الى القضاء على عائلة الدوغري – رمز الطبقة المتوسطة – قضاء مبرما ، يسجل معه انهيار هذه الطبقة ، ويثبت في الوقت نفسه عدم صلاحيتها لقيادة هذه الفترة الاجتماعية التي كان يمر بها المجتمع المصري. ان مظاهر تفكك الاسرة نراه واضحا في انانية كل فرد من افرادها . وفي فقدان الاتصال بين شخصيات الاسرة الواحدة الذين يعيشون – تحت سقف بيت واحد . وفي محاولة بعضهم (مصطفى الدوغري) الانسلاخ والانفصال عن طبقته ، نحو تطلع طبقي كان في طريق زواله هو الآخر وكأنه يتمسك بالسراب فعلا . ومن خلال عرض هذا الانهيار الاجتماعي والتفسخ الاسري ، يحاول المؤلف ان يؤكد مسئولية الفرد تجاه المجموع ومسئولية المجموع تجاه الفرد ، ثم التزام كل منهما بالآخر . كما يمهد من زاوية اخرى الجمهور لينعى له بمزيد من الاسى كل افراد عائلة الدوغري ، الذين سقطوا مع سقوط طبقتهم الوسطى .

وقد عكست الدراما تأثير بعض القوانين الاجتماعية التي كانت قد صدرت في تلك الفترة. مثل قانون تخفيض الايجارات للمساكن ، وتأثيرها على افراد الطبقة الوسطى ويمثل رفض شخصية ابو الرضا شنن في الدراما في

اجراء تكملة عملية بيع بيت الدوغري ، أو قل صفقته بمعنى اصح ، انعكاس هذه القوانين على المجتمع المصري من ناحية وعلى أفراده من ناحية اخرى . كما ان انصراف الصبيان من عيلة الدوغري عن بحث مشاكل زواج اخواتهن البنات - وهي عادة مصرية - يشير ايضا الى عدم التفاهم والى الهوة السحيقة بين افراد هذه الاسرة.

كما يشير كذلك الى مرحلة السقوط التي وصلت اليها طبقتهم ، فجعلتهم جميعا يتصرفون باضطراب وخلل وخطل ، يلغى ويحطم كل تقليد معروف. وكلها أشياء تقدم الدليل تلو الدليل على تفكك الاسرة الدوغرية . ويتحمل الاخ المثقف (مصطفى الدوغري) القسط الاكبر من اتهامات المؤلف نعمان عاشور لأسرة الدوغري . ذلك لأنه في محاولة الصعود والانحراف الى التطلع الطبقي ، نراه يعمل خمس سنوات ليجمع المال ، ويخزن زوجته في بيت الاسرة . وعندما يعود لا نجد منه غير تطلعات تسيطر عليه ، سواء في رغبته بناء الفيلا الجديدة ، او في فكرة الزواج الجديدة من امراة اخرى .

يستعمل نعمان عاشور هندسة الحوار في درامته . وذلك بأن يجعل السمة الغالبة عليه هي المقاييس الحادة والاجرومية الحسابية ، لتأكيد حوادث مضت ، ثم يعود لشرحها من جديد امام شخصيات لم تكن على دراية بالحدث السابق . وهو ما أصاب الدراما احيانا بالتكرار. وهو نفس ما لا حظناه عليه في درامته السابقة (صنف الحريم) . واذا كنا لا نجد في الدراما الصراع البارز بين الشخصيات ، فان ذلك في رأينا مرده الى المحافظة على صورة الاضمحلال والانهيار ، هذه الصورة التي اراد نعمان عاشور الحفاظ عليها وتأكيدها في مسرحيته ، خاصة وهي تسجل ، ويسجل معها المؤلف ، هذه المرحلة الاجتماعية في مصر . وهو ما نتعارض فيه مع النقاد الذين أخذوا على الدراما ضعف وفقدان الصراع فيها ، كما يقول الناقد رجاء النقاش ..

« ... فالصراع الرئيسي في المسرحية مفقود . ولاشك ان نقص هذا الصراع في المسرحية أو غيرها يترك فراغا فنيا كبيرا ويؤثر على حيوية المسرحية »(٢٢) .

ولقد قامت تجربة غريبة داخل معتقل الواحات ، المكان المخصص للمسجونين السياسيين في مصر . ونعني بها تمثيل المعتقلين لدراما (عيلة الدوغري) من اخراج المعتقل حسن فؤاد أحد المثقفين المصريين . وذلك في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه الدراما على خشبة مسرح الازبكية في المسرح القومي المصري . فماذا كانت النتيجة ؟

كان جمهور المعتقل يربو على الألف متفرج ، نصفهم تقريبا من مذنبي قضايا الثأر بصعيد مصر ، والنصف الثاني يمثل خمسمائة مسجون من السياسيين . اضافة الى ضباط وجنود وحراس وموظفي المعتقل في محافظة الواحات . وفي مناسبة عيد الاضحى المبارك ، وفي حفلتين في ليلتين متتاليتين ، قدمت الدراما على مسرح دائري شيده المعتقلون داخل المعتقل ، ما بين استاذ في الهندسة الكهربائية بالجامعة وعمال وآخرين . وقد استعملوا لبن النقطة الرابعة (المعاونة الامريكية !) في دهان المناظر والديكورات البسيطة التي اقاموها بجهودهم الخاصة . قام بالتمثيل المعتقلون انفسهم . وكانت النتيجة أن أهم اسقاط حدث كان على الشخصيات المسرحية نفسها . بمعنى أن شخصية (سيد الدوغري) . رمز القيم بين الاخوة الخمسة ، قد اكتسحت الاعجاب الجماهيري . لقد اعتبر كل معتقل نفسه سيد الدوغري . وفي دراسة داخلية عقب العرض المسرحي ، ثبت تنبه المشاهدين لمغزى العلاقات الاجتماعية ، والانهيار الذي قصده نعمان عاشور ، وكان طبيعيا احساسهم بحركة المصالح الشخصية وبالانانية وبكل الضغوط الاجتماعية التي كانت تهاجم شخصيات عائلة الدوغري . وقد اكد ذلك رأي مأمور السجن وباشكاتب السجن اللذين كانا قد شهدا مقدما عرض المسرحية في المسرح القومي الى جانب عرض المعتقل . ورغم ان النص واحد في العرضين ، الا ان الدراما في السجن قد خرجت بادانة اكبر للافكار المختلفة والظواهر الاجتماعية المصرية(٢٣) .

ان نتيجة عرض المعتقل تشير أول ما تشير الى روح الاسرة المصرية الكامنة داخل قلب كل مسجون معتقل ، وحبه لهذه الاسرة ، ثم أسفه على ضياعها . الاسرة التي تمثلها في الدراما عائلة الدوغري المنهارة مع طبقتها ، والتي لم تستطع أن تنجز تقدما يصيب التطور الاجتماعي في مصر بالنمو أو الازدهار .

— ثالثا

●● نتائج ومستخلصات ..

أولا — المرحلة الاولى في مسرح نعمان عاشور :

١ — وسط تيارات ادبية وفنية مختلفة ظهرت بذور الدراما الاشتراكية أول ما ظهرت عام ١٩٥٥ مرافقة لشعار سياسي كان قد قام في مصر وقتها يعلن أن الدولة (اشتراكية — ديمقراطية — تعاونية) . ويرجع الفضل في ظهور هذه البذور الى الكتاب نعمان عاشور ، لطفي الخولي ، محمود دياب . واهتمت هذه الدرامات بالطبقات الشعبية لتحطيم الحاجز الطبقي ، وللعمل على تفجير ثقافة شعبية المضمون شعبية الهدف .

٢ — وبرز دور البطل الشعبي الدرامي الذي يحمل قدرا كبيرا من القوة يعينه على مجابهة احتكارات رأس المال . وعلى الوقوف في وجه التيار الرأسمالي

الطاحن ، مما ساعد على ظهور النـــوع الدرامي الجديد ، الذي يقف مؤيدا للطبقات الشــعبية ومصالحها ، ومعارضا للطبقات المســتغلة ، في محاولات التغيير .

٣ ـ ميلاد حركة واقعية اشتراكية في المسرح المصري . حيث ركزت الدراما في الحركة الجديدة على نظام الطبقات والفروق بين الاغنياء والفقراء . ولأول مرة أصبح الاطار الايديولوجي دعوة صريحة الى الاشتراكية .

وفي مرحلة متأخرة عمــل البطـــل الدرامي الاشتراكي على تحقيق المطالب الشرعية لمجتمعه لوضع حد لاستغلال الاعيان .

ثانيا ـ المرحلة الثانية في مسرح نعمان عاشور :

١ ـ بعد التحديدات الخاصة للفظ المجتمع ، انبثق المسرح الاجتماعي بعد خمس سنوات على قيــام ثورة ٢٣ يوليو الخالدة في مصر ، وهو مسرح يهتم بأقامة مجتمع عادل له حدوده واهدافه . حيث تحددت مواصفات الدراما في تســجيل الظروف الجديدة الراهنة التي عاشها المواطن المصري بحكم الاحداث المحيطة به .

٢ ـ اهتمام الدرامات الاجتماعيــة بعكس التغيرات الطارئة على المواطن المصري ، في محاولة لتسليمه السلطة ، وتكوين شخصيته لمجابهة مشاكل المجتمع الصناعي . وهو ما أدى مؤخرا الى ميلاد تيارين اكثر تحديدا هما ، الدرامات الاجتماعية اللاحقة بعجلة التقدم ، ودرامات الفكر أو درامات المثقفين .

٣ ـ اثبتت التجارب المسرحية قيام اتصالات ووجــود عناصر مشتركة بين درامات الفكر ودرامات بذور الاشتراكية . كما كانت الدرامات الاجتماعية عامل تمهيد لميلاد درامات العمال والفلاحين مستقبلا .

هوامش

هذه الدراسة جزء من رسالة الدكتوراه في الاداب التي ناقشها الكاتب في ١٧ يناير ١٩٧٤ في اكاديمية العلوم المجرية ببودابست ـ المجر .

١ ـ مسرحية المغناطيس ـ برنامج العرض المسرحي ١٩٥٥ .

٢ ـ كتاب الواقعية الاشتراكية
II. KÖTET, 40. 0. GONDOLAT, BUDAPEST, 1970.

٣ ـ المصدر السابق
صفحتا ٣٩٥ ، ٣٩٦

٤ ـ المصدر السابق : صفحة ٣٤٣ .

٥ ـ نعمان عاشور ـ مجلة المسرح العدد ٥٥ ، ٥٦ يوليو واغسطس ١٩٦٨ صفحة ١٨ .

٦ ـ الدكتورة اولجا شيكلوش : رسالة دكتوراه في الادب الدرامي بعنوان (طريق الادب الدرامي المجري) ١٩٤٥-١٩٥٧ ـ صفحة ١٩٩ .

٧ ـ نعمان عاشور ـ مجلة المسرح العدد ٥٥ ، ٥٦ ، يوليو واغسطس ١٩٦٨ صفحة ١٤ .

٨ ـ كتاب الواقعية الاشتراكية ـ المصدر السابق .
II. KÖTET, 61. O.
II. KÖTET, 51.O.

٩ ـ الدكتورة اولجا شيكلوش : المرجع السابق ، صفحة ٤٢٨ .

١٠ـ ارنست فيشر .

الاشتراكية والفن ـ ترجمة اسعد حليم ـ كتاب الهلال يونيه ١٩٦٦ . العدد ١٨٣ صفحة ٨٨ .

١١ـ كتاب الواقعية الاشتراكية .
I. KÖTET, 59. O.

١٢ـ ارنست فيشر . المرجع السابق صفحة ١٦٨ .

١٣ـ الدكتور غالي شكري . ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ صفحة ٢٠ .

١٤ـ جورج لوكاتش : كتاب الواقعية الاشتراكية .

١٥ـ جمال عبدالناصر : الميثاق ـ مصلحة الاستعلامات ـ القاهرة ٢١ مايو ١٩٦٢ ، صفحة ٦٤ .

١٦ـ كتاب الواقعية الاشتراكية .

١٧ـ الدكتورة اولجا شيكلوش : المرجع السابق ـ صفحة ٢٦٠ .

١٨ـ مسرحية عطوه افندي قطاع عام : صدرت في كتاب من الــدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ـ القاهرة العدد رقم ١٥٣ .

١٩ـ كتاب الواقعية الاشتراكية
II. KÖTET, 273. O.

٢٠ـ نعمان عاشور : ملاحظات حول مسرحيات نعمان عاشور . مجلة المسرح ١٩٦٩ صفحة ٤٨ .

٢١ـ نعمان عاشور : حديث خاص مع كتاب الدراسة حــول مسرحية (صنف الحريم) . ديسمبر ١٩٧١ القاهرة .

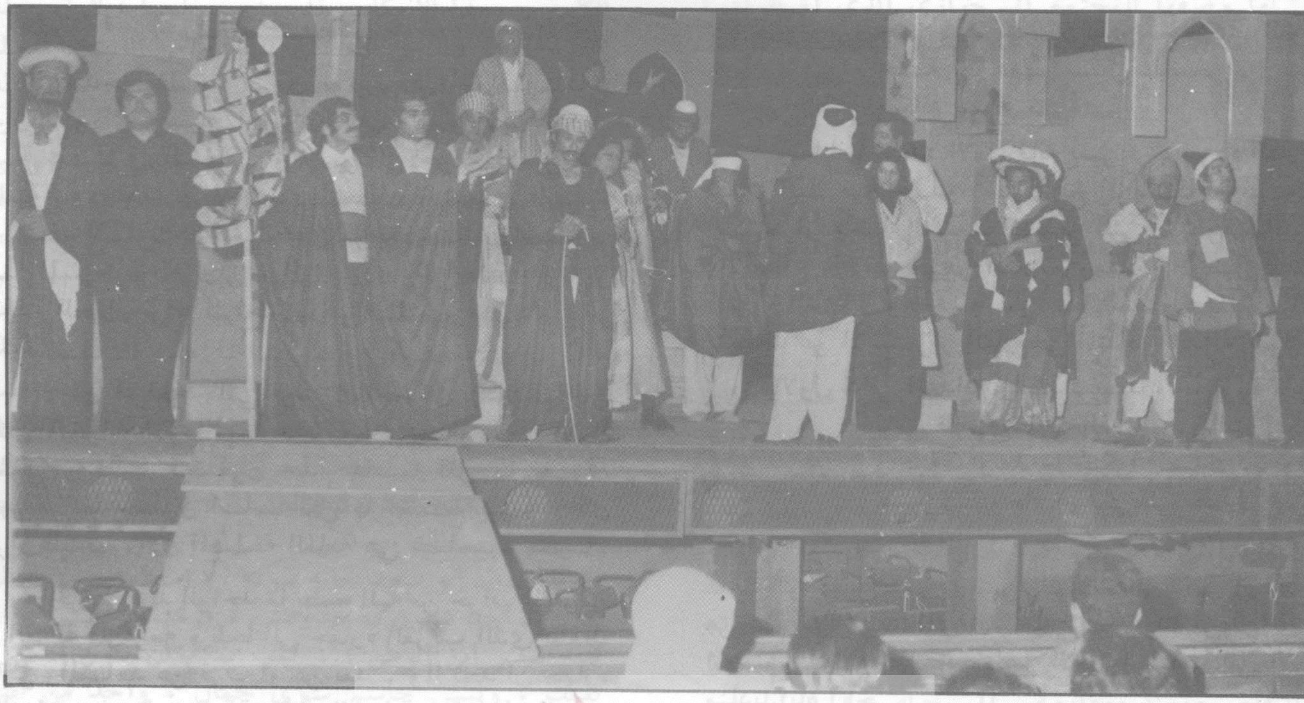
٢٢ـ رجاء النقاش : كتاب في اضواء المسرح ـ دار المعــارف بمصر ١٩٦٥ صفحة ٦٨ .

٢٣ـ حديث خاص لكاتب الدراسة مع الأستاذ حسن فؤاد ـ مجلة روز اليوسف ١٩٧١ القاهرة عن تجربة المعتقل .

المضمون الأجتماعي في المسرح العِراقي المعاصر

■ يوسف عبدالمسيح ثروة

على كثرة ما تناوله مسرح الفنان يوسف العاني من موضوعات منها ما هو رمزي كما في (المفتاح) ومنها ما هو واقعي كما في (الشريعة) ومنها ما هو تسجيلي كما في (الخان) ومنها ما هو مسرحية احداث كما في (الخرابة) . فان العاني بتنوع أساليبه هذه، يستوحي احوالنا الاجتماعية الراهنة او القريبة عهدا بهذه الاحوال، يستوحيها كقاعدة انطلاق له ، يستند اليها في الارتفاع الى آفاق الفن اللامحدودة ، يوظفها دراميا وفنيا ومسرحيا من أجل ابداع صورة حقيقية أمينة تعكس المجتمع ، تفصح عما فيه من شرور وأوضار وزوايا مظلمة ، في بؤرة صافية كصفاء البلور ، حتى يكون المشاهدون على علم صحيح بما جرى ويجري من امور في حياتهم الخاصة والعامة كي تنكشف تلك الامور على حقيقتها ، من حيث معطياتها الايجابية والسلبية . ومن هنا ، فان مسرح العاني يقصد التوعية الاجتماعية في المقام الاول ، يقصدها عامدا متعمدا ، لانه يرى كما يرى بريشت ، ولابد ان العاني قد تأثر به على هذا النحو أو ذاك ، ان الفن المسرحي ، مهما يبلغ من شأو ، لا يمكن أن يصبح مسرحا شعبيا ، ان لم يعبر تعبيرا دقيقا وفنيا عن مشاعر الشعب ، آلامه ، متاعبه ، مشكلاته ، اهتماماته اليومية ومن هنا ايضا فان التوعية التثقيفية معلم مهم من معالم مسرح العاني ، ان لم يكن أهم معالمه . العاني جاد في هذا الصدد الى حد انه انتزع البطولة الشخصية انتزاعا تاما من مسرحيته (الخرابة) موزعا اياها على أبطال متعددين ، من هذا البلد أو ذاك الذين يحاولون رفع نير الاستغلال والاستعمار والاستذلال عن كواهلهم ، ليواجهوا جبهة الشمس بانوف شامخة وعيون يقظة لا تعرف الانكسار . ومن اجل ان ينفي من البطل خصوصية البطولة في مسرحيته (الخرابة) نراه يلغي حتى أسماء الابطال ، ولذلك فشخوص هذه المسرحية تتوزع على الارقام العددية والترتيبية كالواحد والواحدة والاول والثاني والثالث مثلا . وهم العاني ، فيما أرى ، هو تجنب أسماء البطولة الفردية لتحل محلها الاحداث البطولية ، أي تقليص العنصر البطولي الفردي الى حد التلاشي باستثناء شخصية البطلة غنية التي يريد تثبيت اسمها لغرض مقصود لدى الفنان بالذات . لماذا الاحداث البطولية بدلا من الابطال ؟ ولماذا نجم البقال بالذات وهو بطل معروف تاريخيا كالابطال الآخرين ؟ ليس من شك ، في ان العاني من وراء التوكيد على الاحداث البطولية ، وضع الشعوب التي تعرض لها ومنها شعبنا في فلسطين السليبة موضع الابطال الانفراديين ، وهذا مطمح من مطامح المسرح الملحمي والمسرح السياسي على حد سواء . أما البطلة غنية ، وهي العنصر النسوي المهم في المسرحية، فقد جرى التوكيد على شخصيتها ، لانها تعبر تعبيرا أمثل عن هذا العنصر باكتشافها الدقيق والمتواصل لمثالب المجتمع البرجوازي ، في مكمنه ، باسلوب بسيط وصريح وشفاف ، الى حد الادانة الشاملة المتأتية من التجربة اليومية العميقة . أما التوكيد على شخصية نجم الدين البقال ، فهو تثبيت لاهمية سواد الشعب العراقي في تحقيق الثورة بصفته مادة تلك الثورة وجوهرها ، وصولا الى مقولة : (ان الثورة لا تحققها الا ابناؤها الحقيقيون) . وهي مقولة تتصل بمسرح بريشت بأواصر قوية متماسكة . أما عودة العاني في (الخان) الى التركيز على البطلين الاستاذ منير و (أبو الحياية) فعودة جديدة الى فكرة البطولة الفردية ، لكنها ـ مع ذلك ـ تتسم بسمتين بارزتين ، الاولى : ان الاستاذ منير يمثل الشريحة



الثورية من المثقفين ، والثانية : ان (أبو الحياية) يمثل الكادحين الملتزمين بنهج الثورة بصدق وصراحة وامانة ، لان الثورة ـ في الاساس ـ هي ثورتهم ، ومن هنا ، يظل موقفهم من العدوان على كرامة الوطن ، موقفا أصيلا غير متخاذل . وفي التطابق بين تنظير الاستاذ منير المتمثل في شخصيته الموحية وبين شخصية (أبو الحياية) العملية المتصلة أوثق اتصال بالحياة اليومية ، نجد سياقا اجتماعيا ان لم نقل منظورا آيديولوجيا يربط الوعي النظري بالممارسة . وهذا أمر قد لا يكون مقصودا لدى الاستاذ العاني ، واذا كان ذلك كذلك ، فان هذا التوجه المصيري ، في عملية الكفاح ، يصبح أمرا تلقائيا منبثقا من سيرورة المجتمع وجدليته ، وتفاعله الدائب بين النقيضين الاجتماعيين المتمثلين في المجتمع المتخبط بين المصالح المتنافرة والمصلحة العامة المشتركة والمجتمع (المثالي) الذي لما يتحقق بعد ، والذي يتصوره الاستاذ منير ، على الصعيد النظري ، فيما يحلم به (أبو الحياية) ورفاقه في دواخل أنفسهم وسرائر ذواتهم ، الا ان هذا الحلم الكبير لا يمكن أن يتحقق على أرضية الواقع ما لم يعمل معا المنتمون الحقيقيون لقيم هذا الحلم المتجسدة في العدل والصدق والحق . أما في (المفتاح) فان هذا الحلم يبقى نجمة بعيدة في الافق الشرقي ترنو اليه الشخوص ، تقترب منه على خوف ووجل ، تريد أن تتصوره مجتمعا غير هذا المجتمع ، مجتمعا تتبدد فيه مفاهيم التحلل والتفسخ والاستغلال والتسلط .. الخ ، لتحل محلها ، بمرور الزمن ومرير التجارب ، مفاهيم اخرى تعيد للانسان الفرد والانسان النوع كرامتهما ، جوهرهما ، فطرتهما ، طبيعتهما الاصيلة ، لتعود للانسانية هويتها الحقيقية ، وهذا أمل كبير كثيرا ما راود العاني في مسرحياته على مدى أكثر من عقدين من الزمن ، فهل مازال يراوده ؟!

ـ الخرابة ـ

شخصيات المسرحية

١ ـ **الواحد** : يرمز الى الجانب المظلم والسيء في عالمنا ـ نحيف . سريع الحركة يتحدى بوقاحة . يتراجع وينهار كالجرذي .

٢ ـ **الواحدة** : ظل الواحد . متحذلقة ، دعيته . جميلة في شكلها ومظهرها ، متعالية في ادعائها . انهزامية في المواقف الحرجة .

٣ ـ **الاول** : أفكار مكثفة كل منها امتداد لفكر خير عبر السنين . يبدون نماذج بشرية .

٤ ـ **الثاني** : تتحرك وتتصرف مثلنا ، لكنها تظل في

٥ ـ **الثالث** : عطائها أفكارا نابعة من الشخصيات الخيرة الكثيرة والعديدة .

٦ ـ **غنية الخادمة** : متوسطة العمر ، قبيحة الشكل في مظهرها ، شعثاء الشعر ملابسها تبقى هي هي ، في الجزء الثاني تضع جاكيت على كتفها وتحتذي حذاء رجاليا من المطاط . يبدو عمرها في هذا الجزء وكأنه ازداد عشر سنوات .

ـ المقـــدمة ـ

في مدخل المسرح صور فوتوغرافية وملصقـــات جدارية او اي وسيلة اخرى اعلامية او وثائقية تعكس مأساة شعبنا في فلسطين أو تشير الى جرائم الامبريالية العالمية ، وفي مقدمتها الولايات المتحدة ولاسيما في فيتنام، مع كشف السلوك الوقح تجاه شعوب العـالم قاطبـة . وتبدأ المسرحية بحوارين ، الواحد ، والواحدة ، وتظهر في هذا الحوار نوايا الواحد ورغبته الشريرة في التـآمر والكيد .

الا ان المؤامرة التي يريد الواحد ان يفتعلهـا بين سكان الخرابة سرعان ما تنكشف عندما يتفاهم الاول والثاني والثالث فيضعون حدا حاسما لكل ما يفـرق بينهم ؛ كما يضعون اساسا لكل ما يجمـع بينهم ، لان القرار بأيديهم ولان المصلحة العامة هي مصلحتهم جميعا.

وحين لا يجد الواحد ما يطمح اليه من خراب النفوس اثر الفرقة المزعومة ، يلجأ الى جهازه الغريب الذي يلتقط المناظر والمشاهد عن قرب أو عن بعد . ولما يجد ان جهازه صالح ليتعرف على حقيقة سكان الخرابة ، يقول ا (الجهاز ديشتغل بس همــه لازم قلبـوا .. رجعوا ـ قلب على قلب) .

وحين تنقطع الهمهمات من خارج الخرابة يتبـادل الثلاثة الحديث عن مصدر تلك الهمهمات ، أحدهم يذهب الى ان مرد ذلك القمر وآخر يعارضه بأن القمر ليس فيه أصوات وكل ما فيه بارود وبراكين وذهب . ولكن الجميع يتفقون على ان المصـدر لابـد ان يكون من الارض التي تحتضن الماء الغزير الذي ينعش التربة لتخضر السنابل . ولكن في هذه الارض بقعة مضامة سليبة ؟

يتحدث عنها الاول : (طفل يبجي . ضيع امه . خبصة والآلاف ديعبرون . النهر والجسر مهدم والنـار دتاكل بيوتهم) .

المشهد هنا مشهد فلسطيني أو فيتنامي ، ولكنه يظهر على حقيقته .

يقول الثاني : (أشكال غريبة مثل الغربان بدلت الابيض أسود .. سحكت الورد وكعدت بنص بســاتين البرتقال والزيتون) الغربـان هنا هم الجنود الصهاينة الذين يقتحمون بيارات الذهب الزاهية التي تحتضـن ثمارها أغصان أشجار السلام ، مقتلعين الجذور والسيقان والاغصان ، وكأنهم في حفلة من حفلات الكرنفـــال ، يعربدون ويزبدون ويتوعدون ، بل ويقتلون ويشردون ، ويفعلون كل ما حلا لهم فعله من أفاعيل الشر . اما الاول فانه لا يرى ببصره مايراه من خراب ، انما ينظر ببصيرته أيضا ، فاذا بالارض تنشق عن قوى فدائية يحدثنا عنها باسلوبه المحبب لديه قائلا : (

الاول : وجوه بس عيون .. روس ملفوفة بيشامغ حمر ... يمشون علعوسج ينكلب العوسج حنطة .. دمهم يسيل علصخر .. يتفجر بمكانه ينبوع ماي) .

وبما اننا بصدد الاول فانه يعبر عن وجوده التاريخي تعبيرا اثيلا فيه جـذور التـاريخ المؤصـلة ، فيـه قوة الاستمرار وحياة الشعب الابدية التي لا تعرف التوقف والانقطاع ، لانها جوهر التاريخ ومعدنه الاصيل وعطاؤه الثر ، الذي لا وجود له بغير هذا العطاء . ها هو الاول يتحدث عن الاستمرار التاريخي المتدفق ابدا ، بقوله : (

الاول : اني امتداد . امتداد بعيد ، مجموعة ناس . ناس ظلت تحجي الصدك . ظلت أفكارها زاهية . وبعد ما خنكوا الصدك .. ومرت سنين . وجاء صدك على صدك صرنـه احنه .. وانا واحد منهم) .

الواحد لا يفهم اي شيء الواحدة تؤيده في انها عاجزة عن فهم اي شيء . الواحد هنا لا يجد بدا من ان يقول : (ممنوع اي واحد يحجي غير الاول (يلتفت الى الاول) منادیا اياه (أخي) .

عندئذ يستشيط الاول غضبا قائلا : (آني مو أخوك آني نقيضك) .

وفي هذه الاثناء ، تظهر شخصية جديدة بالعقال والكوفية ، تتمثل في الاول لتقول ا انا الحاج نجم البقال . يتبين ـ في مجريات الفعل ، انها شخصية ثائرة ، ولكن كيف للبقال ان يثور ، أن يقوم بدوره الرئيس في الثورة . هذا امر غير محتمل بالنسبة للواحد . ولذلك فهو يقول : (الواحد : بس انت بقال .. شجاب البقال علثورة . غير يلتهي برزقه) .

اما الحاج نجم فيجيبه : (رزقي من رزق الناس).

اما الشعور الطبقي المستلب ، شـعور النـاس المتجذرين في الارض ، الذين لا يمكنهم أن ينفصلوا عنها ، لانها من دمهم ولحمهم ، من كيانهم ووجودهم ، فان الحاج يعبر عن ذلك بقوله : (اقصد الناس المنبوتين بهلكاع . الناس اللي يسكوها دم ودمع وتسكيهم ماي حلو صافي .. ويجي الغير يحصد وياكل ويشبع وينتخم) .

الحاج نجم يشرح الوقائع التاريخية ولاسـيما استشهاده في سنة ١٩١٨ . الا ان الواحد يبين له غلطه فيما فعل . فيرد عليه الحاج نجم بأدلة قاطعة بأنه جزء من الشعب ، وان ما فعله هو من فعل الشعب .

الا ان الواحد لا يقتنع ، لانه ليس من المعقول ان يكون الانسان ثائرا وبقالا في الوقت نفسه . اما الثـاني فيرد عليه : (الانسان في كل مكان يظل ثمين . وأفكاره شكد ما تزهي أكثر تكون قيمته أزيد وأخلد) .

والتمايز الاجتماعي تعبر عنه غنية أفضل تعبير .

اما وصفها للمجتمع البرجوازي الذي اضطرتها ظروف الحياة الى أن تعيش فيه فيتلظى بالحقيقة المرة .

ـ الخان ـ

تستند المسرحية الى عنصرين مهمين : ١ ـ العنصر التسجيلي الذي يوثق حركة مايس الثورية والوطنية والقومية ، على الاصعدة جميعا ، انطلاقا من تشكيل حكومة الدفاع الوطني في نيسان سنة ١٩٤١ الى نهاية مايس في السنة نفسها ، ـ ٢ ـ الخان الذي يمثل العنصر الرمزي للوطن بما فيه من شرائح وقطاعات ، بعضها متهادن متخاذل ، وبعضها الاخر ، يقف على قدميه دفاعا عن كرامة البلد واستقلاله وحقه في الوجود . أما رمز الحية فهو يمثل عملاء العدو الداخلي والخارجي ، في حين يمثل (أبو الحياية) القوة الاساسية في المقاومة ، تلك القوة التي لا تعرف المهادنة والمساومة ، والتي تظل تبحث عن عملاء العدو لسحقهم والقضاء عليهم ، والاخذ بناصر أبناء البلد ودعمهم وتثبيت أقدامهم ، أمام أمواج الطغاة والمستبدين والمتفين على حقوق الشعب لسحق كل انتفاض وتمرد ومقاومة . المسرحية ـ في اساسها ـ تسجيلية ، تفضح الشرائح المتخاذلة المستسلمة ، وتشد أزر القوى التي تقف في خندق الشعب المضام ، والمغلوب على أمره . استخدام السلايدات والمذكرات التي تتطرق لاهم الاحداث والشخصيات وبخاصة عند تشكيل الوزارات المتعاقبة يسلط اضواء كشافة على حركة مايس الوطنية .

ومن خلال هذا التصور السياسي يمكننا ان نضع يدنا على نبض العنصر الاجتماعي الذي يفرز كل المعطيات الوطنية من جهة ، بمنطلقاتها واندفاعاتها ومساراتها وأهدافها وأن نتحسس بوعي وادراك العوامل السلبية التي تتضافر على تفتيت الوحدة الوطنية ، بسوسها الناخر ورجعيتها المناوئة لحركة التحرر والمتآلفة مع العدو الخارجي ، والمتواطئة مع ترسبات القيم الاجتماعية البالية ، من جهة أخرى .

ومن هنا ، يمكننا أن نقول ان الكاتب المسرحي ، قد وضع نصب عينيه عينات من المجتمع العراقي ، تتماثل ـ في مصالحها مع مصالح العدو ـ وعينات اخرى تتناقض تناقضا جذريا مع العينات المذكورة آنفا . ومن هنا ، كان الفرز ، الذي تمكن كاتبنا المسرحي ، من عرضه وتبيانه وتوفير مستلزماته ، وتفسير أبعاده ، فرزا موضوعيا يتمتع بكامل أبعاد الرؤيا الاجتماعية ، فضلا عن الرؤية الموضعية . شخوص المسرحية تمتاز بخلفياتها الاجتماعية المتعددة والمتناقضة أحيانا ، بل والمختلفة في أغلب الاحيان . الاجواء المسرحية أجواء بلدية ، لانها تنطلق أساسا من معرفة دقيقة بظروف المجتمع في شتى مناحيه ومظانه . وفضلا عن ذلك ، فان المسرحية عيانية ، أي انها تعكس واقعا اجتماعيا معاشا بالمعنى الدقيق للكلمة . وهذا الانعكاس قد يبدو سطحيا ، لاول وهلة ، ولكنه ليس كذلك في المحصلة النهائية . من العينات السلبية في المسرحية شخصية العم صلاح صاحب الخان الذي يريد أن يبقى على التل آمنا مطمئنا ، ولو انفجرت أرض الوطن بمن عليها ، ولو حاول الانكليز ، بعد طرد الوصي ، العودة به وبنفوذهم ، ليستمر ليل الطغاة طويلا . ذلك ان مصلحته مضمونة ، فما له وما للوطن ومن هنا ينصح غيره الا يتدخل في هذه القضية الشائكة بقوله : (كوله لا يدخل نفسه بهلمشاكل وخلي يكعد على صفحة . احنه مالنا دخل بالقضية) وعلى شاكلة هذه الشخصية التي لا تعرف معنى الانتماء الى الوطن ، شخصية اسطه حبيب الذي مازال يجهل معنى المواطنة والوطنية ، مع انه حلاق متمرس وصاحب كفاءات اخرى ، فهو حين يسأل كيف حاله ، في هذه الظروف الطارئة ، والمقلقة ، المشحونة بالمخاطر لا يتمالك من القول : (والله ما أعرف شلوني ؟) عندئذ يحدد أبو سعد حاله بقوله : (اسطه حبيب حائر ، يكول الواحد شلون يصير وطني ؟ فيجيبه جاسم : (آني كتله يصير ابن الوطن) . كيف يمكن أن يكون الامر حقا كذلك ، وليس جاسم سوى حمال ، واحد من أبناء الشعب ، المعذبين في الارض ، الكادحين الذين لا يجدون قوت العيش الا بشق النفس ؟ ومن هنا ، فاسطه حبيب تأخذه العزة بالاثم الى حد القول : (خوش لعد . اذا نأخذ العقل من جاسم أبو الحياية .. لويش تكعدون مدارس وتقرون كتب ؟ .) اما الاستاذ منير فله رأيه الخاص ، اذ يجيب عن تساؤل الاسطه بقوله : (الكتب بوحدها ما تسوي الواحد وطني اسطه حبيب ، اذا ما يرتبط بتربة الوطن .. يحبها يتفانى صدك من أجلها .) صحيح ان جاسم لخص الكلام كله ووضع النقاط على الحروف .

الا ان اسطه حبيب ، لا يمكن ، في أية حال ، ان يأخذ الامر مأخذ الجد ، ويصبح وطنيا بوصفة جاسم بالذات . أما الاستاذ منير فيوضح الموضوع للاسطه بشكل دقيق ومحدد ، بقوله : (أي مو همه الاصل . همه الاكثرية .. منهم ينبع الخير والبركة) . مما يدفع حبيب الى التشبث بحجة التمايز الطبقي والاصطفافة الاجتماعي ، الموضوع المطروح محير ، وحبيب حائر بائر ، لا يدري كيف يمكن أن يرقى سواد الناس الى مصاف السادة ، فيقررون من ينتمي الى تربة الوطن ومن لا ينتمي اليها . وتظل حيرته تزداد قتامة ، وتظل نفسه لا تجد طريقا نحو الادراك وفهم الواقع .

وتمر الايام الاولى من نيسان ١٩٤١ مشحونة بالاخطار ، التي تهدد الوطن كله باندلاع الحرب ، واذ بالازمة تبلغ ذروتها ، ليعلن صوت المذياع الحقيقة عارية صارخة في وجوه المترددين من ضعاف النفوس ، دافعة أبناء البلد الغيارى الى ان يتجمعوا ويتضامنوا ويتوحدوا خلف جيشهم الباسل : **(ان الجانب البريطاني استمر**

على الاتيان بأعمال لا تلتئم وأحكام هذه المعاهدة ، وتخل بحقوق البلاد وسلامتها ، مما اضطر الحكومة ان تصدع بواجبها الذي يتطلبه الشعب ويحتمه الموقف فقامت باتخاذ الاستعدادات اللازمة للدفاع عن سلامة البلاد .)

وفي أوائل مايس ، تتدخل بريطانيا عسكريا وتعلن عدوانها السافر على البلاد باحتلالها للبصرة ، وتتوالى الانباء عن وقوع ضحايا ، ويهب أبناء الوطن وبناته هبة رجل واحد ، في وجه الاعتداء البريطاني الغاشم ، الا ان هذه الامور كلها لا تهز وجدان بعض المحسوبين على أبناء البلاد ، ومن الامثلة الصادقة على هؤلاء شخصية مأمور الاستهلاك ، الذي جاء الى (الخان) لاقتسام الارباح مع صاحب الخان ، عن طريق التزوير والاختلاس ، ولما يذكره أحدهم بأن الحرب قائمة ، والناس يقتلون ظلما وعدوانا لا يرى السيد المأمور بأسا في ذلك الامر . الحكومة تقاتل العدو ، والجيش بصدور أبنائه يدفع العدوان عن البلد ، والسيد المأمور موظف الحكومة يرتأي هذا الراي الامر الذي يدفع ب (أبو سعد) قريب صاحب الخان الى القول : (استاذ منير تره هذوله ، الحكومة لازم تشن عليهم حرب) . ان (أبو سعد) الذي لا يصحو الا بين الفترة والاخرى ، في اليوم ، صحا على نفسه ، وعرف الحقيقة التي تفرز بين الزؤان وحبات الحنطة الاصيلة ، بين آكلي انفسهم وآكلي الناس ، وبين الذين يقدمون نفوسهم بسخاء واريحية ضحايا من أجل الناس ، من أجل حاضر بلدهم ومستقبله .

وبعد قتال عنيف بالقرب من الحبانية ، تتقدم الآليات الانكليزية نحو الفلوجة فتحتلها متوجهة الى التاجي ضاحية بغداد الغربية . وبالرغم من البطولات الخارقة التي ابداها الجيش العراقي ، الا انه اضطر الى التراجع ، بسبب عتاده الذي كان يستورده من العدو نفسه ، ذلك العتاد الذي كان معظمه فاسدا عن قصد وسبق اصرار . ذلك ان العدو كان يعرف جيد المعرفة انه متى ما أصبح الجيش العراقي قويا بعتاده بالدرجة الاولى ، فانه لن يبقى له موضع قدم في هذه الربوع التي تزرع الرجال . ثم ما لبثت حركة مايس الوطنية المقدامة ان انتهت بتسليم بغداد الى الانكليز والطغمة الحاكمة السابقة التي تأتمر بأوامرهم وعلى رأسها الوصي ، العميل المعروف . ها هو الظلام الدامس يطبق على العراق مرة اخرى . وها هم الجلاوزة المخنثون ، باعة قوت الشعب وكرامته وعزته ، يتطاولون على الناس ، يذلونهم ، يبيحون دماءهم ، يعتقلونهم ، يشردونهم ، وسيف الارهاب مصلت على الرؤوس وعلى القلوب والضمائر والالسن . كل شيء عاد كما كان الامر قبل حركة مايس المجيدة . الا ان ذلك لم يستطع ولن يستطيع كم الافواه ، وتعليق شارة الذل على صدور المواطنين النبلاء ، الذين ما عتمت قيود القهر ان اشعلت نيران الغضب المقدس في أرواحهم وانفسهم . واذا كان هذا شأن الاغلبية من أبناء الشعب العراقي ، فان قلة نافرة جاحدة منه ، لا ترى بأسا في الخروج على رأي الاغلبية المؤمنة بتراب الوطن المقدس . ومن تلك الفئة صلاح الانتهازي المعروف الذي يضع لكل شخص ما ينبغي له فعله : (فالسياسة شغل السياسيين ، واشغال الحكومة شغل الموظفين ، والقتال للعسكريين ، والتجارة للتجار) وهذه قوانين ما تقبل غلط) . وفي مقابل هذا الموقف المتخاذل ، ثمة موقف آخر يقف في ذروته الاستاذ منير شامخا متعاليا وكأنه ينظر الى صبيحة الرابع عشر من تموز بنفس مطمئنة واثقة بقدرة الشعب العراقي بأجمعه على تحرير ارضه من الغاصبين الاجانب والدخلاء معا .

هنا نجد في هذا التعارض بل التناقض مصداقا لمقولة (الوطن وطنان) وكيف لا يكون الامر كذلك وفي الوطن الواحد مصلحتان متناقضتان ، مصلحة (المنبوتين) في الارض المتجذرين فيها ، ومصلحة المحسوبين عليها ، المتاجرين بها ، من أجل أغراضهم الانانية الضيقة التي تعشي أبصارهم ، فلا يكادون يرون أبعد من انوفهم وأشخاصهم الفانية القميئة . .

ومن المذكرات المهمة في صدد حركة مايس يمكننا ان نلتقط هذه اللقطة المعبرة : (ــ في ٧ تشرين الاول عام ١٩٤١ ــ شكلت الوزارة السعيدية السادسة ، فباشرت مهمتها بجدارة في الفصل والابعاد والاعتقال ، حيث حذت بقية الوزارات حذوها . ومن الطريف ان نذكر ان متصرفية العمارة . انتدبت (احد المهندسين) للكشف عن معتقل جديد .. فلما اوصى بحفر ساقية لتصريف المياه القذرة .. اعتقل بقرار من المتصرف واودع المعتقل نفسه ..)

تمكن العاني في هذه المسرحية من عرض شريحة اجتماعية من الشعب العراقي ، تتمثل فيها القيم النضالية الرفيعة ، التي تركز المفاهيم الوطنية باسلوب فني يحاول فيه الاقتراب من اللغة العربية الفصحى ، دون ان ينزل الى اللهجة العامية الساذجة اليومية المعتادة ، كما انه في المقابل ، وكد على وجود شريحة اجتماعية اخرى ، لا ترى مانعا من ان تهبط الى حضيض المساومة والتخاذل وحتى السكوت على أفاعيل العدو والتستر عليها ، بحجة الدفاع عن مصالحها الخاصة ، التي تتعارض كلية مع مصالح الشعب ، من غير افتعال تكلف او تصنع او بفرض راي من الآراء مهما يكن وطنيا محقا ، صادقا مع نفسه ، منسجما مع طموحات الشعب . الامر الذي يدل على قدرة العاني على وضع المعادلة بين النقيضين وضعا موضوعيا يتسم بالاتزان والتحكم في سير المسرحية من منطلقها الى نهايتها .

ـ الغريب ـ
نورالدين فارس

يستند نورالدين فارس في كتاباته الدرامية الى العديد من الشرائح الاجتماعية ، يحدد معالمها وقسماتها ، مبلورا سماتها الايجابية والسلبية انطلاقا من الواقع العياني الذي يجد فيه واقعين : أحدهما (كيان) منخوب متآكل يمت بعدة أسباب الى عهود القهر والاستغلال ، وثانيهما كيان متنام منبثق أساسا من الواقع الاول ولكنه نقيضه في كل شيء ، في ملامحه وأوجهه وطبيعته وتركيبه البنيوي . ومن التناقض هذا بين الكيانين المتلاحمين تقدح شرارة الصراع .

ولما كان الصراع هو حجر الزاوية في الصرح الدرامي والقوة المحركة للفعالية المسرحية بأسرها ولاسيما في الفعل المسرحي الحي على الخشبة . يصبح من المنطقي ان يتعامل الكاتب المسرحي مع عنصر الصراع تعاملا خاصا يوظفه ، على نحو فني مدروس لئلا يفلت زمام شخوصه من يده ، كأن يتحول الصراع الى الحدية التناحرية المأساوية دون مسوغ مقبول ، أو كأن يتقيد هذا الصراع بأصفاد فكاهية مفتعلة تؤدي به بالتالي الى التسطح الهزلي المعروف (بالفارص) . بينما المفروض في الصراع ، على المستوى الكوميدي ، ان يعالج التناقضات عامة والمتناقضات الاجتماعية خاصة معالجة ساخرة أو خفيفة ، ساخرة اذا كانت الصورة الاجتماعية المعروضة مشوهة مدانة اخلاقيا واجتماعيا ، وخفيفة اذا كان المنظور الدرامي ذا أبعاد فكاهية محببة للنفس . أما الصراع ، على المستوى المأساوي بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهو لم يعد يتخذ دلالات ميتافيزيقية ، كأن يكون بين فرد عظيم الاهمية أو مجموعة بشرية وبين القدر مثلا . ان الاصطفاف الاجتماعي في مجتمعنا الراهن افرز نوعا جديدا من الصراع الذي يتحكم في مصير المجتمع نفسه ، ويتمثل في التناقض الاساس بين صانعي الخيرات المادية وبين مستغلي هذه الخيرات وصانعيها معا ، من أصحاب الرساميل الثابتة والمتحركة . ولما كانت وسائل الانتاج ذات طبيعة اجتماعية والتحكم فيها ذا طبيعة فردية ، فان التناقض بين هاتين الطبيعتين يدمغ الاستغلال بطابع التطفل من جهة ويدمغ العمل بطابع الاستلاب من جهة اخرى . ومن هنا لا يعود الانسان ــ العامل سوى سلعة من السلع ، سوى شيء من الاشياء . ويصبح الانتاج عنصرا فيتيشيا يطبع الانسان كيفما يشاء رب العمل . وبما الانسان العامل يصبح ، في هذا النمط من الانتاج ، غريبا عن مشروع عمله بعيدا عن نتائجه ، مسلوب الارادة في التحكم في نشاطه اليدوي ، محكوما عليه ببيع قوة عمله فان اغترابه او استلابه يغدو امرا لا مفر منه ، كما يغدو استغلاله امرا طبيعيا له يعتاد عليه ، ضمن نطاق مجتمعه ، كما يعتاد على كل شيء آخر في قاعدة الهرم الاجتماعي .

يقول بريشت على لسان الكورس في مسرحية (القاعدة والاستثناء) :

(ــ نحن نناشدكم في صراحة
ألا تروا فيما يحدث كل يوم
شيئا طبيعيا .
ــ لانه ما من شيء يوصف بأنه طبيعي
في مثل هذا الزمن الذي
يسوده الارتباك الدموي
والفوضى المنظمة ، والتعسف المدبر .
والانسانية المتنكرة لانسانيتها .
حتى لا يستعصي شيء على التغيير[1] .)

يعالج نورالدين فارس مقولة (الاستلاب) هذه في شخصية (شدهان) بطل (الغريب) . شدهان يجد نفسه في طريق عام على رصيفه لافتة (٢٠ كم مركز المدينة) ، (يحتضن اللافتة ، ثم يتكوم جالسا جوارها) وتمر عربة مارقة ، دون ان تلتفت الى شدهان ، فتتجمع الهموم حوله لتطوقه ، لتأخذ بخناقه . شدهان حائر ، ماذا يفعل ؟ ايظل ماشيا ام يتوقف ؟ حتى النهار من الليل ، لم يعد يفرق أحدهما من الاخر . وهذه الحيرة ، الدوامة التي وقع فيها تدفعه الى القول :

(شدهان انت وين واكف ؟ فوك بحر .. جوه الكاع ... الدنيه ليل لو نهار ... ؟ انت ماشي لو كاعد ... ؟)

هنا لا يجد ظل شدهان مندوحة من ان يشرح له حقيقته المستلبة ووجوده الغريب في مجتمع لا يأتلف مع مقوماته .

شدهان ، في الواقع ، يمثل الجوهر الانساني الصافي الطاهر ، الذي لم يدجن ولم يلوث ، ولم ينخرط في بيئة الملوثين الضائعين ، بيئة الانحطاط والمساومة وبيع كرامة الشخصية الانسانية ، التي تأبى الضيم والذل والقهر . تلك الشخصية تظل متسامية متعالية ، بنفورها من الاتضاع والمهانة ، وقدرتها على التماسك والتجذر في تربة الوطن الاصيلة التي تأبى الضيم والجور ، لانها تمثل الوجود الحقيقي للشعب ، الذي ينافح عن حقوقه بجدارة وصدق واندفاع . شدهان يظل الرمز ، ولكنه الرمز الذي يشير بأصابعه العشر الى المجتمع الفاسد لتغييره وخلق بديل عنه ، يسمو عليه ويتجاوزه ، ليكون في مستوى طموحاته وآماله . شدهان يجد نفسه بدلا من الشق الاول في دنيا ملا هادي . فاذا بتلك الدنيا عبث لا طائل تحته . آه لو كانت له أسباب لتعلق بتلك النجمة

الضائعة في هذا الكون الفسيح . شدهان اينما يضع رجله لا يجد سوى العناكب والكواسج . الى متى يركض شدهان ويلهث وهو في مكانه يراوح ؟ لعل الدنيا التي يقترب منها غير الدنيا التي يعرفها لعل وراء الجدران جنة عريضة ، تتسع له ولغيره من المعذبين في الارض . لعله سيعثر على الارض الموعودة . ارض الخير والحق والصدق .

ثم ما يبرح شدهان ان يجد نفسه في رصيف العمل الطويل ، الرصيف المكتظ بالعمال الذين يركضون وراء لقمة العيش . واذا به ازاء احد الكواسج وجها لوجه متمثلا في شخصية (المقاول) (الذي يسحب العمال الواحد تلو الآخر وهو يتفحص اكتافهم وعضلاتهم ، فينتقي المناسب ويدفع غير المناسب) . ها نحن نسمع صوت المقاول وهو يلعلع : (انت تشتغل .. انت لا .. تشتغل .. لا انت .. لا مو انت .. اقترب شويه .. لا مو انت .. لتروح تقبل ابنص يوميه) .

المقاول يمسك شدهان بقوة ليتعرف على مدى جدارته البدنية . الا ان الاخير ينتفض في وجهه قائلا : (ايدك .. كاعد تستنكي ربيطة لو اتأجر عامل ..) عندئذ تحدث مشادة بين شدهان والمقاول .

المقاول : (يتقدم منه) تدري انت ويا من تحجي ..

شدهان : (حائرا) واحد من هل الناس بيش تختلف عنهم قابل عندك اتلث ايدين لو اربع رجلين ..

واذا علمنا ان شدهان يمثل الجوهر الانساني النقي عرفنا ان نقيضه المقاول يمثل الانحطاط الانساني ، لان الاستغلال الوحشي الذي يمارسه ، يحول قوة العمل الى سلعة و (في حالة تحكم السلعة يتحكم الانتاج في المنتج وتصبح الاشياء أقوى من الانسان ، لانها تسيطر عليه بدلا من ان يسيطر هو عليها[٢] .)

والى هذا الانحطاط يشير بريشت بقوله :

أي دواء لا يصبر على مرارته
من يرقد على فراش الموت ؟
أي انحطاط لا يحق ان تقدم عليه
لكي تقضي على الانحطاط ؟
ان لم تستطع في نهاية المطاف ان تغير العالم[٣] .)

وحين نسمع اصداء صوت ظل شدهان تتعالى مزمجرة راعدة وهي تخاطب العمال : (انتو اتسوون الراحة والدفو والامان من دمكم وادموعكم ليش ساكتين عالاهانه .. ما طول ايدكم بنت هذا العالم ليش متبدله ؟ ...) نجدها متقاربة جدا من انفاس بريشت الحارة : (كيف تعد نفسك طيبا ، من أنت ؟ تمرغ في الرغام ، عانق الدماء ، ولكن غير العالم ، فهو يحتاج الى تغيير[٤])

ثم ينتقل شدهان الى داخل المدينة ليصبح حمالا ، واذا بالفتنة التي اثارها في وسط العمال تنتقل معه ، بعض العارفين ببواطن الامور يشعرون بما يعنيه هبوب العاصفة عندما يحس عمال المدينة بما هم فيه من جور واستغلال وتعتيم . ومن اجل ذلك يحذر (أحد العقلاء) المواطنين قائلا : (انه (يعني شدهان) أثار فتنة وسط العمال لخلق الفوضى والاضطراب . يا ناس المدينة ويا اشرافها .. الامة في خطر رهيب .. السفاح داخل المدينة .. واحتياطا لمنع وقوع جرائم اخرى وتمكين الجهات (المسئولة) من القبض عليه .. تقرر منع التجول اعتبارا من الساعة السابعة مساء .) ولمن يقبض على السفاح او يدلي بمعلومات صحيحة عنه جائزة هي المفتاح الذهبي للمدينة . واذن لقد قضي الامر ، وقامت القيامة ، ها هي رياح التغيير تهب في وجه المدينة فتهزها هزا باصبع واحدة من اصابع شدهان وهو لا يدري ماذا فعل وكيف فعل ما فعل . انه ملته الآن بالحقيبة التي يحملها بعد ان افلت صاحبها منها . فهل يترك الحقيبة ويتوارى عن الانظار حتى لا يقع في الفخ المنصوب له ، أم يثبت ليرى كيف تنقلب الحال به ؟ فليثبت ولتبلغ الحيرة به ما تبلغ . الامور اخذت تسوء بشكل مرعب كأنها نيران مشتعلة ، وهذا ما يؤكده شدهان بقوله : (من طبيت الولاية شبت النار وين اروح ؟) .

وبعد ان يتوارى شدهان عن الانظار يعود الى الفندق ، ثم يخرج الى الشارع المقفر ، ومعه الحقيبة . اما ظل شدهان ، وهو في هذه الحيرة فينبهه على ما بدر منه .

طبيعي ان شدهان يمثل في المسرحية برمتها الجوهر الانساني النقي ، ولكنه يبقى الممثل الوحيد لهذا الجوهر ، ومن هنا تتأتى مأساته لانه لم يستطع ان يجتذب سواد الناس ولاسيما العمال منهم الى صفه ، الانسان ــ البطل هنا يصطدم بالمجتمع كله ، لان الغفلة والجهالة والقصور الذاتي مازالت مسيطرة حتى على الذين تختلف مصالحهم اختلافا جذريا مع مصالح القلة من أفراد المجتمع ، الذين جاء شدهان ليوقظهم من سباتهم العميق ، سبات الذل على الضيم والخضوع الطوعي ، بحكم العادة الاجتماعية ، لطواغيت المال وسدنة الغيبيات المخدرة . وعلى ذلك ، فان تفرد شدهان بحمل الرسالة الاجتماعية تفرد فردي بما تهدف اليه من تغيير وخلق عالم جديد بديل للعالم الفاسد ، الذي لا يكتفي بالاستغلال حسب ، بل باخضاع تناقضات الواقع الاجتماعي لتحكم قلة تافهة تنتهز مختلف المواصفات الاجتماعية البالية لتثبيت هيمنتها الاقتصادية وبالتالي توطيد مركزها السياسي والاجتماعي على حد سواء . ومن هنا ، يمكننا ان نعد هذا التوجه ، الذي يستند الى العنصر البطولي الفردي ، نقطة ضعف اساسية في المسرحية . ومصداق ذلك اعتراف شدهان بالحيرة والضياع في اخر المسرحية .

واذا علمنا ان فكر نوري آيدلوجيا يمتاز بقيمه الخاصة المتمثلة (١ ـ الايمان بفطرة الانسان الخيرة ، ٢ ـ ادانة المجتمع المزيف ، ٣ ـ تجاوز هذا المجتمع برؤيا انسانية واضحة ومحددة ، ٤ ـ قدرة الانسان على خلق المجتمع الجديد ، ٥ ـ حتمية الانتصار على تناقضات المجتمع بالعمل والتحضير للثورة الجذرية ، ٦ ـ روح التفاؤل التي تجترح المعجزات .) نستطيع ان نرى ان المسرحية ركزت على المقولة الثانية ، ولكنها مرت مرورا عابرا بالمقولة الاولى ،دونما التفات جدي للمقولات الاخرى. وعلى ذلك ، فان المسرحية ادانة لواقع اجتماعي فاسد أكثر من كونها فتحا لطريق جديد ، أو حتى محاولة جادة لفتح ذلك الطريق . ومع ذلك فهي محاولة رائدها الصدق في المعالجة ، والايمان بقيمة الجوهر الانساني ، بالرغم من مأساة البطل شدهان ومصداق ذلك تشبث شدهان الى النهاية المؤسية بموقفه الذي لا تزعزعه هوج العواصف ، مهما تكن قوتها المدمرة .

ومن معالم مسرح نورالدين فارس الذي قدمنا له نموذجا بارزا في مسرحية (الغريب) اعتناؤه الدقيق والجاد بالطرح الاجتماعي وتبريز العوامل السلبية والايجابية التي تفرزها الطبقات الاجتماعية ، دونما ترهل أو تسطيح أو ابتذال دعائي ، كما فعل مثلا في مسرحيته (البيت الجديد) التي نرجو ان نفرد لها دراسة ايجابية في وقت لاحق ان سنحت لنا الفرصة .

ـ طنطل ـ
طه سالم

يتميز مسرح طه سالم بمقومات معينة ، منها توكيده المستمر الدائب على هرمية المجتمع ، واصطفاف الشرائح الاجتماعية فيه وفق مصالحها المتناقضة جذريا، ومعالجة الانسان في وضعيه المستغِل والمستغَل ، وما يعقب هذين الوضعين من تململ وتمرد تتوجان بالثورة على الواقع الفاسد ، واقع المجتمع المنقسم على نفسه ، المتأرجح بين ظلامية العادات والتقاليد الآسنة ، التي تشدد على النشاط الاقتصادي الفردي وتبعا لذلك مثول الهيمنة الاجتماعية والسياسية التي يفرزها النشاط المتمثل في سيطرة النخبة الطفيلية على مقاليد الحياة العامة وبالتالي على كل المقومات التي تتحكم في طبيعة المجتمع وكيانه ومساره وأهدافه . كما يهتم مسرح طه سالم بالتمرد الانساني الاجتماعي الذي يتراكم كما ، بمرور الزمن واختمار الوعي ليتحول ذلك التراكم الكمي الى انفجار نوعي يتموضع زمنيا ومكانيا في الثورة الاجتماعية ، التي تخلق اصطفافا اجتماعيا جديدا كل الجدة في ظروف معطاة موضوعيا وذاتيا . وبما ان الفكر المغير ينبع اساسا من الوجود الاجتماعي ، فان اية تغييرات في أساس ذلك الوجود تنعكس على نحو من الانحاء ، في الفكر الاجتماعي والسياسي ، وفي المجالات المتشعبة من هذا الفكر في مختلف الاصعدة الايديولوجية والادبية والفنية . أما الوعي الاجتماعي الذي يتمثل في الوعي الطبقي ، فانه يجد له طريقا معبدا في مسرح طه سالم . لان المجتمع الفاسد الذي يسلط الاضواء عليه ، يبدو لنا من خلال تلك الاضواء على حقيقته المريرة ، حقيقة وجوده الفاسد المتعفن ، الذي تتقاذفه قوى متصارعة مرئية أحيانا وغير مرئية أحيانا اخرى . وعملية الفرز بين هذه القوى عملية متبلورة في مسرح طه سالم . كما ان مسرح طه سالم يعالج الكيان الاجتماعي البرجوازي ، بصفته كيانا آليا عبثيا لا معقولا . يشترط ، من اجل استمراره وديمومته ، ان تعمل الاغلبية دونما رأي في مشروع العمل أو أهدافه ، من أجل مصلحة الاقلية التي تستغل المصلحة العامة ، وفق اسلوب استهلاكي ماكر وخبيث . كما ان هذه الاقلية تستغل القدرات والامكانات البشرية استغلالا عدميا ، بأن تضعها في متناول أيديها ، كأن تكون ملفات ومكاتب والآن وقد فضح الكاتب المسرحي الامريكي المر رايس هذا الاتجاه العبثي في مسرحيته المرموقة (الآلة الحاسبة) وهو الامر الذي وكد عليه طه سالم في مسرحه ولا سيما في مسرحياته الاخيرة . ومنها (طنطل) تبلور فيه الزوجة الموقف بقولها : (يا ناس تره آني غريبة .. أشعر بنفسي هائمة على وجهي .. نوبة أشعر بنفسي تايهة ابوحدة موجة بحر .. ذاك البحر الواسع .. عينكم وما تمد .. ما كو غير السمة والماي .. نوبة أطوف على جنف موجة جبيرة .. أو نوبة أصير بين المايين .. نوبة أشوف نفسي على ذاك الجرف ، كله نخل جوز الهند والشوادي ، ونوبة اشوف نفسي على جرف كله ثلج . الكلاب السود تعوي .) طلبة لا يتصور أن الكون عبث



وخواء ، ولهذا فهو يجد ما لا يجده الآخرون بقوله : (الارض ، الشمس ، المجرة .. المادة .. العنصر .. الذرة .. بروتون . لازم أكو قانون) . اما صوت (ابو طلبه) فيأتينا من بعيد حاكيا حالته على نحو خاص فيه الفجيعة والهرب من الواقع المعاش والادانة لهذا الواقع بقوله : (آني مليت الدنيه وهجيت .. هجرت المدينة ، القصور .. البيوت او هجيت ابصحراء وحدي .)

أما البيت الذي ينادي عليه المنادي عدة مرات ويبيعه عدة مرات ، فهو يمثل المجتمع ، ولما كان طلبه يقف موقفا مناوئا لهذا المجتمع ، وسكانه نراه يقول : (هذه منو بالبيت ؟ .. اوجوه غريبة اشوفهة تروح وتجي مثل البرق .. (يضحك .. يكلم البيت ، ها انت دنعلمهم .. تثير ضدي شياطينك .. انت البيت اللي داتناطح وياه .. لو دميني لو ادميك .) ومن هذه المواجهة يسحب نفسه ولوقت الى بستان مجاور فيه وجود آخر ، فيه نسيم يبعث على الحياة . (يدور طلبه في المسرح) .. فيسحب نفسا طويلا عميقا يثير فيه الحنين الى عالم النقاء والصفاء ، عالم الجوهر الانساني غير الملوث . الا انه سرعان ما يلتفت و (ينظر بشرود الى الجيران . واذا به يجد الهوة العميقة بينه وبينهم الى حد القول (.. هذوله اشكد بعيدين الجيران .) ان البيت الذي يمثل المجتمع ، والذي يصارعه طلبه بعناد وعنف ،

هذا البيت يخافه الناس ويخشونه ، لان فيه صراصر وخنافس وجيوش من النمل تعيث فيه فسادا ، لا يستطيع الناس تفسير وجودها فيه ، لانها السوس الذي ينخب كيان المجتمع ويمزق عوامل تضامنه . ان طه سالم بنقل صفات هذه الحشرات الى طفيليات المجتمع ، احسن صنعا في اللجوء الى هذه الرموز توكيدا على صغار تلك الطفيليات ، وعبثية وجودها ، أما هذه الطفيليات فلا تكتفي بوجودها المستغل لدماء الناس وقوة عملهم ، بل هي تلجأ الى وسائل غيبية لتركيز هيمنتها وسيطرتها الاقتصادية والسياسية . ومن تلك الوسائل الخبيثة التجاؤها الى ما يعرف بالجن ، في الفولكلور الذين يمثلون سطوة روحية على الانسان لا يستطيع منها فكاكا ، سطوة تمتص روح الرجولة والقدرة على المقاومة ، لدى الناس بحيث تجعلهم ضعافا أذلاء ، تتحكم في مصائرهم بعد أن تكون قد تحكمت في مسيرة حياتهم . أما الوجوه الاول والثاني والثالث والرابع والخامس فهي تمثل الناس ذوي النفوس الضعيفة العائشين على هامش الحياة ، الذين تتآكل نفوسهم جبنا وضاعة وقهرا ، الامر الذي يحمل طلبه حملا الى حد القول : (هذولة الناس اشبيهم ؟ .. خايفين .. راجفين .. مصفرين .. هاي انت (يقصد الجني) الي امخوفهم من ايعرفون حقيقتهم .. فارض نفسك على عقولهم .. مخليهم ناس تاكل ناس) في هذه الاجواء الرهيبة المسيطرة على النفوس ، تستطيع طفيليات المجتمع ان تهيمن وتسيطر وتخضع الناس ، جميع الناس، لكي يكونوا بقرة حلوبا تدر الخير على حفنة من المستغلين، دون ان يكون لهم من هذا الخير الا النزر اليسير الذي يقيم أودهم حسب لكي يظلوا متمسكين بأهداب الحياة ، وهذا ما يكفيهم . يكفيهم انهم موجودون في هذه الحياة (الدنيا) بصفتهم أدوات وآلات تابعة للماكنة الكبيرة في العالم الرأسمالي ، يدرون الارباح الوفيرة لسادة تلك الماكنة دون أن يكون لهم حق يذكر فيما ينتجون من خيرات على وجه الارض . العالم هنا ، هو عالم الغول الاصفر ، الذي تنبه اليه ارستوفانيز منذ العقد الرابع قبل الميلاد فوصفه بما يستحقه بقوله : (ايها الاصفر اللعين (يقصد بذلك الذهب) ماذا فعلت بأبناء البشر ؟ كم من أراذل رفعتهم ، كم من اشراف وضعتهم .) والامر هو هو لم يتغير ولم يتبدل الى الزمن الراهن . (الزمن الوغد) الامريكي الذي يمثل تاج الازمان وذروة الرقي والتمدن ! والذي واكبته الكاتبة المسرحية الامريكية الباسلة ليان هلمان ، فشرحته على طاولة النقد شريحة شريحة ، بلغة الحقيقة الصريحة دونما خوف او وجل ، معرفة الكذبة الكبرى تعريفا أصيلا نابعا من الواقع دون تستر أو تخف . اما قوة طلبة في مسرحيتنا المطروحة فهي لا تقل قيمة وقدرا واهمية عن قوة هيلمان التي لم تقهر قط ، في وجه الغول المرعب الذي اراد ان يقضي عليها ، ومصداق ذلك موقف طلبة . ففي وجه البيت المنخور ، يقف طلبة شامخا مؤمنا بحقه في الوجود والحضور ، بالرغم مما لحقه من هذا البيت من ضيم وقهر واذلال ، وهذا الامر هو الذي يدفعه الى حد القول: (قوتي ابروحي .. اسحق جسمي ، مزق عضلاتي ، اطحن اعظامي ، لكن روحي ما تكدر تنتصر عليه .. آني لازم انزل السردابك ، امزق جدارك ، انبش اساسك . أساسك الشائخ المسوس .) هنا يتبدى لنا نقيضان لابد أن يذهب احدهما الى غير رجعة ، العالم المتمثل بقيمه البالية وبسطوته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، الذي لم يعد له مكان في عالمنا الجديد النقيض المتطور المتغير لانه يتناقض اساسا مع معطياته الايجابية .

الا ان الضوء الذي سلطه طلبه على الوجوه (الخمسة) التي تمثل شرائح مختلفة من المجتمع ، كانت في الماضي ، تخضع خضوعا مستكينا لترسبات ذلك الماضي ، ذلك الضوء يعيد الوعي الى بعض من تلك الوجوه، فاذا بها تتهم بعضها الاخر بالبلادة والسفاهة والمسكنة . ويختلط الامر بينها اختلاطا عشوائيا لكنه لا ينتهي الى نهاية ايجابية لان اختلاف مصالحها يحول بينها وبين أن تتوحد في وحدة مقاومة تقف أمام تيار الاستلاب الذي تصفه الزوجة على هذه الشاكلة المعبرة : (ضحكاتكم باهتة .. ارواحكم جامدة .. ابداخلكم اسرار رهيبة .. الصدق مدفون ابنص روحكم .. انتو اشكال جذابة .. تمشون ابداخل ضبابة .. سكوت .. هم سكوت اني

هم سكوت . سكوت ابنص التابوت) . في هذا التحليل الدقيق للواقع الفاسد ، الذي يقلب الموازين والمعايير ، ويضع الامور في غير مواضعها ، نجد أصداء من مسرح بريشت ، تلك الاصداء المتمثلة في مقولته المشهورة (ان المسرح الذي لا يفتح العيون ليس سوى مسرح تخديري) .. اي ان المسرح اذا لم يشعر شرائح المجتمع بحقيقة واقعها الاجتماعي يحول بينها وبين ان تجد مقوماتها الحقيقية ، من حيث الاصطفاف الطبقي ، الذي يؤول بدوره الى الوعي الاجتماعي الذي يفرز بين مصالحها المتناقضة اساسا ، فانه يضفي على المجتمع ككل ضبابا هلاميا كثيفا تضيع في ثناياه كل القيم الانسانية ولاسيما الاجتماعية منها . الا ان طلبة يكتشف الحقيقة البسيطة حقيقة انقسام المجتمع الى طبقتين أساسيتين متناقضتين فيعري هذا الانقسام بصورة ساخرة كاوية بقوله : (هذي هيه المهزلة .. اسياد .... عبيد .. عالم صاخب .. صاخب مجنون . آني من زمان وعيت مأساتي .. آني لازم اساهم في تغيير مضمونك (يقصد مضمون البيت) (ينهض طلبه ويتجه الى سلم طويل وكأنه يخترق كبد السماء . تسمع الضحكات الساخرة الرهيبة . طلبه يواصل صعوده السلم .) في هذه الاجواء التي يتعالى فيها طلبه بوجوده الانساني ، يجتذب صعوده بعض الوجوه التي أشرنا اليها سابقا ، بعد ان عرفوا رسالته الحقيقية ومدى انسانيتها وصدقها وطبيعة جوهرها . فتتسابق الى الصعود معه الى معارج الحرية والانعتاق والخلاص . في عالم آخر ، ليس فيه سادة ولا عبيد ،

انما فيه مواطنون سواسية كأسنان المشط ، خيرهم من ينفع الناس ، أوسع سواد الناس دون تمييز من لون أو عرق او لغة . هذا العالم الذي تصوره طلبه هو (عالم الانسان والحب والعاطفة ، عالم رائد الفضاء وقاهر الامواج) ومع ان المسرحية في ختامها ، تحاول ان تعود بطلبه الى الارض المدجنة ، بأن تقيده بأصفاد العمل ، الا ان هذه المحاولة تخيب في مسعاها العبودي ، لان الحركات الدالة على الوعي والتمرد والغضب سرعان ما تجتاح الوجوه المترددة سابقا لتنضم الى قوى الثورة العارمة على الواقع الآسن الذي لم يعد متمكنا من تثبيت اقدامه أمام رياح التغيير والتمرد والانتفاض ، في الظروف المتغيرة التي أثارها طلبه بوعيه الموضوعي والذاتي ، من أجل احلال عالم جديد بديل محل عالم متفسخ سبق له ان انطوى في ملفات التاريخ ليكون دفقة جديدة تتعالى مع درجات سلم التطور الانساني .

الحصار ـ عادل كاظم

يحاول عادل كاظم منذ أوائل مسرحياته كـ (تموز يقرع الناقوس) و (الطوفان) ان يتخذ له مسارا متميزا ، في العطاء الدرامي ، بالتركيز على فكرتين رئيستين هما فكرتا الفداء والكفارة . البطل لديه يجمع بين الضحية والمخلص . ذلك انه قوة شمولية تندرج تحت جوانحها كل العوامل التي تبحث بجد وعناية واخلاص عن اسباب ما حدث من أحداث دامية على المدى التاريخي القديم ومسبباتها وما انتهت اليها من نتائج حاسمة بالقياس لذلك التاريخ . دون ان ينسى الكاتب ما كان يفرزه الهرم الاجتماعي من افرازات تتمثل في طبقات ترسخت أصولها الاقتصادية ، بفعل التطور التاريخي الذي كانت جذوره العميقة الاغوار تفعل فعلها ، في تشكيل الهيئة الاجتماعية التي يتحكم فيها رجال الكهنوت ورجال المال وعلى رأسهم الملك ـ السلطان صاحب السلطة الالهية الممنوحة له بحكم كونه ملكا وسائر أبناء البلد رعية . هنا الادوار مقسمة في المسرحية الانسانية تقسيما دقيقا الدقة كلها ، الحدود موضوعة باحكام وانتظام ، بحيث لا يمكن لاي كان ان يتعداها والا انقلبت موازين المجتمع ومعاييره وبذلك تحل الفوضى والاضطراب بدلا من القانون والنظام ومن هنا يمكننا ان نعثر على مغزى الدقة في تطبيق القوانين والشدة في الضرب على من يتجاوزها ويتخطاها . الا ان عادل كاظم ، الكاتب المسرحي ، بنظرته التقدمية الثاقبة، يحمل أبطاله كأرنيني في (تموز يقرع الناقوس) وسموقان في (الطوفان) على خرق الحدود المعترف بها اجتماعيا ليحدثا ثورتين في المجتمع الاشوري والمجتمع السومري ومع ان بطله انسان جوال لا تنقطع رحلته الطويلة على مدى التاريخ لانه يبحث عن الحقيقة العادلة في عالم مقلوب قمته في قاعدته ، وقاعدته في قمته ، فهو مضطر اضطرارا الى البحث الدائب عن تلك الحقيقة . ان الصراع الاجتماعي بين القيود التي تدجن الانسان الى حدالخضوع للعبودية والاستغلال وبين آفاق الحرية التي تخلق من ذلك الانسان انسانا آخر يتمتع بحريته وكرامته وحقه في الحياة النظيفة صراع استمر منذ مطلع التاريخ محتدا أحيانا ، فاترا أحيانا ووحشيا احيانا أخرى تظل سماته الاصلية هي السمات نفسها ، دونما تغير جذري ولو اختلفت المفاهيم وفق المتغيرات التاريخية . فأرنيني التي تربت في احضان الحكماء في مسرحية (تموز يقرع الناقوس) وسموقان الراعي في (الطوفان) تنكشف لهما الحقيقة الاجتماعية من خلال زاويتين مختلفتين ، لكنهما تبقى الحقيقة هي الحقيقة المتمثلة في ادراك الواقع الاجتماعي المنقسم على نفسه بحدة في المجتمع العبودي . بحيث نرى في ذلك المجتمع طبقتين متميزتين مختلفتين كل الاختلاف : طبقة العبيد وطبقة السادة وعلى رأسها الملك ظل الاله على الارض . وهذا الفصل الحدي بين هاتين الطبقتين المتناقضتين ، هو الذي يفتح لنا الطريق اللاحبة لاستيعاب عظمة رسالة البطلين ، مع اختلاف منشأ كل منهما . ومع ان نتيجة صراع البطلة في المسرحية الاولى تختلف عن نتيجة صراع البطل في المسرحية الثانية، فان المضمون الاجتماعي للصراع البطولي في كلتا

المسرحيتين يظل صراعا موحدا في مداه الابعد ، وفي دلالته الاجتماعية والاخلاقية . ومما له دلالته في مسرح عادل كاظم قدرته على التجريد ، أي ابتعاده عن التشخيص العياني ، وتعلقه بالرموز بحيث تتغلب تلك الرموز على الشخوص المسرحية المعطاة كما هي الحال مثلا في (الخيط) و (الطوفان) وحتى في (تموز يقرع الناقوس) فالطوفان مثلا رمز مقصود ومدروس يؤشر الى طوفان الاستبداد والقهر والتسلط ، في مداه التاريخي الموغل في القدم ، في بلادنا . أما (تموز) فهو يمثل شعبنا في مقاومته الضارية لصنوف المظالم التي نزلت بساحته ، والتي ازاحها بتوحيد صفوفه وشد أزره ، وبالكفاح الدائب لتحرير تربته من الدخلاء الذين كانوا يعاضدون الظالم على الظلم وليس من ظالم أوغل في بطشه واستغلاله من نمرود الذي يمثل السلطتين الكهنوتية والسياسية على حد سواء ، أما الناقوس فهو رمز واضح للقوة النذيرة بالثورة التي سرعان ما ألهبتها البطلة ارنيني . وقد تأثر الكاتب ، في هذه المسرحية وبعض المسرحيات الاخرى ببعض كتاب الغرب الذين ينحون منحى خلاصيا فدائيا كاليوت مثلا ومع ذلك فان النكهة العراقية الاصيلة تعبق في أرجاء المسرحية بشكل مؤثر وقوي وبطريقة طبيعية سيالة ومحببة في الوقت نفسه الى النفوس . وهذا الامر ينطبق كذلك على مسرحية (الطوفان) بشكل أو بآخر . ولما كنا قد تعرضنا في مكان آخر لهاتين المسرحيتين بشيء من التفصيل . فان تنوع المعالجة في مسرح عادل كاظم يتطلب منا الالتفات الى مسرحية أخرى من مسرحيات الكاتب ولتكن (الحصار) مثلا . ان هذه المسرحية مسرحية تاريخية مأساوية فيها نكهة ساخرة تتمثل في لعبة الشطرنج . اسلوبها شاعري ، ولغتها عربية صافية تنتفي فيها الرموز تماما لتحل محلها

الوقائع التاريخية المحددة . أما عرضها لسكان بغداد المضامين ، الجائعين ، الذين تنهش فيهم الاوبئة ، فعرض انساني ذو سمات حية ، توحي الى المشاهد او القارىء على حد سواء بمشاعر وجدانية عميقة الاغوار تشده شدا بفترة سوداء من فترات تاريخ بغداد المأساوي ، بحيث تنقله نقلا حيا الى تلك الفترة موفرة له مستلزمات الحضور العياني كأنه شاهد من شهود ذلك العصر بما فيه من انواع العسف والظلم والاستغلال .

الابطال الحقيقيون في المسرحية هم محمد سائس خيل الوالي داود باشا وأيوب الاحدب وعبدالغفار بائع الفحم ، أما الابطال الرسميون فهم داود باشا والي بغداد وزوجته هيبة خاتون والوالي الجديد علي رضا باشا وكلهم مؤتمرون بأمر السلطان محمود العثماني . الابطال البغداديون كانوا يعرفون بما كان يجري في مدينة الرشيد من محنة الموت التي كانت تقترب ، في كل يوم من بيت الى بيت لتنشر الدمار والخراب والفناء . ها هو أيوب

الاحدب يحدثنا بما كان يحصل في تلك الايام فيقول : (بغداد تعيش المحنة . والوالي يلعب الشطرنج . والاغوات يهربون ذهبهم بين سيقان زوجاتهم وانا أسرق الشعير من معلف الجندرمة . والموت يسير هادئا في جسد بغداد . وكلنا لا نعطي جوابا لسؤال .) الا ان ايوب هنا الذي يظهر سخريته من الوالي والاغوات مهربي الذهب ، سرعان ما يلتفت الى واقع الحال ، عندما يبثه محمد بما يعتلج في جوانحه بقوله : (اشعر علينا أن نبكي في بعض (الاحيان) فيرد على صاحبه رد العارف ببواطن الامور قائلا : (لا يبكيني شيء يا محمد .. لقد حزنت البارحة لموت أمي جوعا . غير ان دموعي لم تتساقط . لقد تحجرت الاشياء في بغداد يا محمد . الحصار والجوع والطاعون . غدونا نحتكم لهم في هذه المدينة . سوف نبقى ننتظر .. كما ينتظر الحصان أمام معلفه حضرة والبناكي يركبه) . الاجواء معتمة أشد ما تكون العتمة . والبلد غير مضمون السلامة ، بين الحصار والجوع والطاعون . كل شيء يشير الى مأساة مروعة لا اول لها ولا آخر . لكن الوالي داود لا يفكر في شيء تفكيره في الحصار المضروب على المدينة ، لذلك فهو يقول : (ولكن ماذا أفعل ؟ الحصار ، الحصار ، كيف ندفعه ؟ عندها يضيف محمد : (والطاعون يا مولاي لا تنساه .) يعترف داود بالامر الثاني : (صحيح . الطاعون .. الطاعون أيضا .) ولما يذكره محمد بفيضان دجلة والجوع . يجيبه داود : (كل هؤلاء أعداء . هل شاهدت مدينة مثل هذا ، ثلاثة سكاكين في آن واحد تطبق على عنق معزى ؟) التشبيه دقيق ونفاذ والباشا الوالي يعرف ما يقصده ويعنيه ، لانه تمرس بعمله مدى طويلا من الزمن . أهكذا ينتهي الامر بالمدينة السيدة بغداد لكي يصفها الغزاة الطغاة بما وصفوها ؟ بغداد تأبى ان تكون ضحية باردة للجزارين الذين استباحوا حياضها، ولكن ماذا تصنع وقد ألوى الدهر الخبيث رقاب ابنائها الكثر ، اذ فتكت بهم الاوبئة والجوع ، وجاء الحصار اخيرا ليكون اشد الاعداء فتكا .

ومع ذلك وبالرغم مما حل بها من كوارث ومصائب ظلت متشبثة بوجودها ، لان بقية باقية من ابنائها الخلص ظلوا موالين لها ، معتزين بكرامتها وشرفها ، مؤمنين بقوتها الكامنة التي لا تتزحزح . والدليل على صدق المقاومة تلك قول السلطان نفسه : (نصف عام .. وهي لازالت تعاني الخنق والطاعون والموت الرهيب .. نصف عام .. لم يزل داود يضحك .. نصف عام .. لم تزل بغداد تسخر من عروش الخلفاء .. نصف عام .. ثم ييأس جيشك الجرار كله .) ها ان سلطان الزمان يحار في أمره من هذه (الضيعة ـ اللعنة التي أراقت كبرياءه) ومزقت جبروته وطوت ألوية انتصاراته . ومع ذلك فان الكاتب عادل كاظم بصفته أمينا لعرض الواقع التاريخي لا ينسى أبدا أن يعرض قسمات ذلك الواقع بصراحة

وجراة ليصدق القارىء والمشاهد ، ليكون منسجما مع نفسه ومع الوقائع التاريخية التي ينقلها بأمانة ودقة وشفافية ، ومن هنا يترك لشخوصه حرية القول على أوسع نطاق ممكن ، بحيث تستطيع خديجة زوجة محمد أن تعرض ما يعتلج في قلبها من هموم تضيق بها الدنيا قبل ان تضيق بها نفسها على هذه الشاكلة المؤسية : (كان الهواء الذي اتنشقه هو الخوف . كان الرغيف الذي آكله هو الخوف . حتى بت أخاف على رضيعي من ان ارضعه الخوف . الخوف يسري في كل أوصالي .)

ثم ان غفار وقد عاش المحنة كلها بقلب جلد ونفسية عالية ، ونفس صبور طويل ، لا يجد بأسا في أن يوجه التهمة نفسها الى الواليين الجديد والقديم بقوله الصاعق: (من غيركما انت وواليناالآخر ؟ من يضع السكين على الرقبة ؟ من ينشر طاعون الحرب ؟ من يخطف خبزة اطفالي ، ويغني المجد بلا خجل ؟) ذلك ان الطغاة والولاة هم هم ، ولو تغيرت الاسماء والاوجه ، وتبدلت الاحوال والظروف ، فما دام الطغيان مستفحلا ، والاستغلال قائما ، والاحتلال ناشبا براثنه بأبناء البلد ، فليس يغني في شيء تبدل الوجوه الحاكمة ، ان كان الجوهر ، جوهر العبودية باقيا ، متمكنا من الرقاب ، متسلطا على الانفس والارواح . ومن هنا حق لخديجة ان تنتفض ، أن تبحث عن طريق الخلاص ، وان تجد السبيل الحقيقي الذي يرقى بها من مستوى العبودية الى رحاب الحرية مما يحملها حملا على القول : (الموت يخاطبنا يا محمد .) تريد بذلك الثورة والانتفاض على الذل . فيجيبها صاحبها بلهجة مطمئنة : (لنتحدث معه بلغة جريئة اذن .) هنا يتدخل أيوب ليتقدم برأيه القاطع بقوله : (لم يبق لنا سوى هذا .. لغة جريئة مع الموت .) . اذن لم يبق مفر من اللجوء الى الملاذ الاخير ، ملاذ الموت مع الحرية ، أو الاستعباد مع الحياة الذليلة . فليختر من يشاء احد الطريقين ، المعبد الهين منهما ، والشائك المتحرر الصعب. وهنا يقع الخيار بين المسلكين اللذين لا ثالث لهما. ان الكاتب عادل كاظم ، حينما يطرح المسألة بهذه الشاكلة الحدية ، انما يفرز الواقع المطروح فرزا واقعيا محددا . لا يماري فيه ولا يصطنعه اصطناعا ولا يفتعله افتعالا .

بغداد الازل ـ بين الجد والهزل

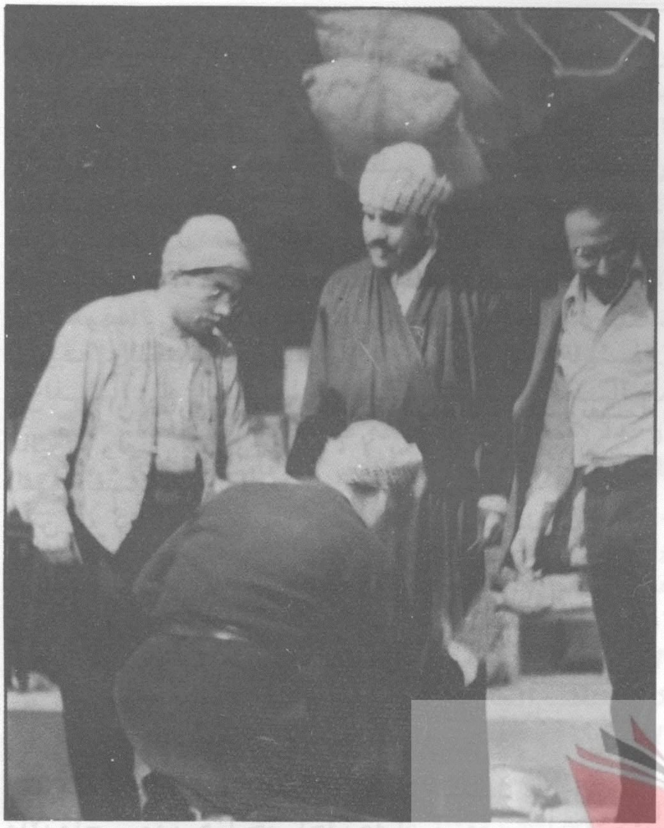
قاسم محمد

ان استخدام تراثنا دراميا ، وعلى مستوى رفيع ، يظل في رأيي شاغلا مهما ، قد خامرنا كثيرا ، بحيث استلهمه عدد من كتابنا المسرحيين ، على هذا النحو أو ذاك من الجودة . ومن هنا فان تناوله بشكل جديد جاد ضرورة مسرحية لربط الصلات بين ماضينا وحاضرنا ثقافيا وفنيا وحضاريا ، لئلا تنقطع السيرورة التاريخية، فنجد أنفسنا مبهورين بما يقدم الينا من العالم الغربي من عطاء فني وثقافي ، دون ان نقدم ما يقابله من اسهامات كان لنا ، في عهد من عهود الحضارة الانسانية دورنا الخاص في مثل تلك الاسهامات . وبذلك نكون مستهلكين لما يقدمه الآخرون ، وهذه ظاهرة سلبية في التبادل الثقافي المتواصل بين الشعوب التي تعطي والشعوب التي تأخذ . ومن أجل تدارك مثل هذه الظاهرة السلبية ، لابد لنا أن نبحث في تراثنا بحثا جادا يعيننا على تلمس الآثار الدرامية التي تشكل قاعدة للبناء الدرامي ، تؤصل موروثنا من جهة وتستخدمه استخداما ذكيا ، في وضع لبنات لمسرح عربي مؤثل قدر المستطاع من جهة اخرى . وهذه هي المهمة التي أخذ الفنان قاسم محمد على عاتقه تحملها كما فعل مثلا في (بغداد الازل ـ بين الجد والهزل) و (كان ما كان) و (مجالس التراث) . طبيعي الا تكون المهمة مهمة سهلة ، لانها تقتضي معرفة واسعة بالتراث من ناحيتي اللغة والادب ، في المقام الاول ، وتوظيف هذا التراث دراميا ، وبمستوى فني بالدرجة الثانية ، والامران بحاجة الى دراسة متأنية وصبر متواصل ونفس طويل . فهل استطاع الفنان قاسم محمد ان يوفر هذين العنصرين ؟ ارجو ان يكون جوابي عن هذا السؤال ايجابيا فيما اقدمه من استطلاع مبدئي . يقول قاسم محمد في هذا الصدد : (في هذا العرض المسرحي ـ المحاولة . مجموعة من المناظرات والمناقشات بين اضداد مختلفة ، وبين نقائض متباينة ـ تحوي في داخلها ـ جذرا دراميا ، كان السوق البغدادي يزخر بها .)

اننا نجد أنفسنا في هذا السوق في تمام الحضور ، نحن هناك بما يسهم الناس فيه وبما نسهم نحن فيه من وجود عياني . هناك في تلك الدنيا كما في دنيانا هذه تمايز اجتماعي لا يقر به عقل متزن، ولا يعترف به عاقل حكيم . الوجود الاجتماعي بأسره وجود مرتب ومنظم وفق نسق خاص لا ينبغي تجاوزه أو تخطيه لانه سنة مسنونة ، وضعت أسسها منذ الازل ، منذ اختلف المجتمع الانساني بانقسام العمل الى جهد مستغل وآخر مستغل . وتظل هذه الحال متواصلة ، في النطاق التاريخي ، بكل أبعادها ومضامينها ، بكل معطياتها السلبية والايجابية الى العهد العباسي ، في تاريخنا العربي والاسلامي . فاذا بالفجوة بين الذين يملكون والذين لا يملكون تتوسع باستمرار ، دونما تحفظ . الامور كما هي منذ الازل أمور مقلوبة ، بين الذين ينتجون الخيرات ولا يجدون فيما ينتجون ما يكفيهم ، ان لم نقل ما يزيد على كفايتهم . انهم ، تبعا لمنطق تاريخهم ، محكومون بالحرمان والعوز ، مسلوبون من حريتهم والتصرف في مصائرهم ، لانهم مبعدون عن التدخل فيما يخصهم من شؤون الحياة. انهم عالة على المجتمع ولو كانوا قوام ذلك المجتمع . ان وجودهم وجود ثانوي . ولو كانوا ـ في الحق ـ العنصر الرئيس في ذلك الوجود .

يحكي أبو الشمقمق الشاعر عن حاله مثلا : (الحمد لله على كل حال . (الذي) لا يحمد على مكروه سواه !!) يبين القاص حال الشاعر ورفاقه على هذا النحو : (أبو الشمقمق ، من الفقراء الصعاليك ، تلك الطبقة المحرومة التي لاشأن لاحد بها .. بينما كانت طبقة الامراء .. والاغنياء .. والتجار ، تنعم بطيبات الارض ومباهج الحياة من كل نوع .) حقا ان العالم هناك وهنا عالمان ، عالم المترفين الذين ورد في ذكرهم القول الحكيم : (واذا أردنا أن نهلك قرية ، أمرنا مترفيها ففسقوا فيها ، فحق عليها القول ، فدمرناها تدميرا) في مقابل هذه القرية الظالم مترفوها ، والتي تمثل العالم المنخوب المستلب المتداعي ، قرية اخرى تمثل عالم آخر ، فيها الارض يرثها العباد الصالحون . ومع ذلك ينادي المنادي في أهل بغداد وعامتها باقامة الزينة ومظاهر الافراح ، في كل مكان ، على أبواب الحوانيت والبيوت ومنعطفات الطرق والاسواق ، لان الخليفة قد أنشأ حديقة واسعة غناء ، يخترقها نهر يتلألأ عليه القمر بأشعته الفضية ، الجنة هناك بكل ما فيها ، من جلال وجمال وعظمة ، كل شيء يدل فيها على السؤدد والفخامة والسلطان . كل ما فيها أصابع حية تشير الى ما وصل اليه الجاه الرفيع والهيمنة العالية والقدرة على تصريف امور الرعية بكل جدارة واخلاص . لكن والظروف على ما كانت عليه ، تحدثنا زوجة جابر الكرخي عنها بقولها الممض والمؤلم : (يا أهل بغداد .. تعلمون جميعكم ، كم من بيوت العامة اشترى الامير ، ليشيد عليها حديقته الخاصة هذه ؟!) ثم تعود هذه المرأة لتعرض ما نال بيتها وزوجها من دمار وهلاك وعدوان ، لتقدم تقديرا لما حدث وما جرى ، باسلوبها الخاص النابض بالحيوية والصدق والاخلاص ، بقولها : (خمسة ملايين درهم (اقامة الحديقة وتشييدها) وكل الذهب والفضة والماء .. والنخيل والساج المنقوش . لا تقف أمام حياة الانسان التي لا تقدر بثمن . حديقتكم المزينة هذه .. لا تقف أمام كل هذا الجوع والفساد والتردي) .

طبيعي أن الانسان هنا لا يمثل الفرد ، مهما تكن أهمية الفرد بل النوع الانساني المضام ، المسلوب من مقومات ارادته وحريته وشخصيته . وفي مقابل قيمة الانسان هذه قيمة اخرى ، لا يحسن ادراكها الا من ابتلي بها وعاناها وحافظ عليها ودافع عنها بالنواجذ دون تفريط او اهمال . انها قيمة المال التي يعرفها الكندي الشحيح على لسان الجاحظ بقوله : (انما المال لمن حفظه ، والحسرة لمن أتلفه . والغنى لمن تمسك به . ولحفظ المال بنيت الحيطان وعلقت الابواب . واتخذت الصناديق وعملت الاقفال وتعلم الحساب والكتاب .) هنا يصبح المال قوة ذات سطوة وجبروت ونفوذ اجتماعي ، في مجتمع



تستقطبه جاذبيتان متناحرتان : جاذبية قوة العمل التي تباع وتشترى من اجل ان تستغل ، وجاذبية المال التي من خلالها تتم عملية الاستغلال . أبو الشمقمق يعرف جدلية الحياة الاقتصادية هذه خير معرفة ، ومن هنا ، فهو يوجه هجومه الى الاغنياء بقوله : (ما دام انتو موجودين ، راح يبقى الجوع والجهل والفقر والتطفيل والصعلكة الى الابد ..) ان هذا التحليل الصائب ، يعني في محصلته الاقتصادية عامة والاجتماعية خاصة ، ان هذا العنصر السلبي ، وأعني به عنصر المال ، ان ظل متشبثا بموقفه المهيمن ، فان هذا يعني هدر العنصر الايجابي ، أي عنصر العمل من اجل مصلحة اقلية تافهة في المجتمع ، لا تعرف سوى الارباح المتراكمة ، التي لن تؤدي بدورها الا الى تراكم الفقر والعازة والحرمان فهذا الاصفر ذو الوجهين (كناية عن الذهب) هو السبب في قطع يمين السارق ، ومظالم الفاسقين وبخل البخلاء ، وحسد الحاسدين وجور الظالمين ونفاق المنافقين ، والجراة على المعاصي ، وضرب القيم الانسانية عرض الحائط ، وفي كل ما في المجتمع من شرور مذلة وأوضار مدانة . وعلى النقيض من سطوة المال وجبروته وعنفوانه ظل في بغداد الازل الابية المكافحة الجسور ، التي تأبى ضيم المال : (قسم آخر من الفقراء لم يرض بما كتب له من الشقاء والبلاء ، فلم يتصعلك ولم يتطفل ، ولم يصبح

شحاذا ، انما تمرد .. وثار .. وراح يبشر ويحرض ويدعو الى التغيير .) ومن هؤلاء الفقراء الذين لم يستطع المال من تدجينهم والاستحواذ على أرواحهم ، وتسطيح نفوسهم الى حد الضعة والخضوع ، فئـــة عرفت بـ (العيارين) الذين كانوا على قسط وافر من الثقافـــة العالية والمثالية السامية والجهاد الصادق لاستخلاص حقوق الفقراء المعوزين من براثن الامراء المتخمين والتجار المخادعين الغشاشين الذين أثروا أفحش الثراء من طريق النصب والاحتيال والاستغلال والتلاعب . كان احـد التجار اذا ما رأى عيارا سارع الى الوشاية به بأعـلى صوته : (عيار .. من بغداد .. يسب الامير . امسكوه . اسجنوه .. لص . ناهب .. أموال المؤمنين .. امسكوه .. حرامي .. !) ولكن هذا التهديد بالقصاص وهـذه التهمة التي تلصق جزافا بالناس الذين تفتحت عيونهم ، لتتعرف على الواقع الاجتماعي كما هو بلا تزويق ولا تزيين ، لا يستطيعان ان ينالا من رباطة جأش العيـارين ولا من قوة ارادتهم على الكفاح ، ومن هنا جاء رد احـد المطاردين من هؤلاء العيارين على هذا النحو من الحـدة والتحدي : (نحن من يحفظ الحرم .. والعفة والامانة .. نحن العيارين نرفق بالفقـــراء والضعفـــاء الذين تسرقون انتم أقواتهم . انتم السراق .. ونحن العدل والكرم .. والصبر على الشهوات .. الصبر على تحمل الاذى .. العيار يحافظ على شرف الكلمة .)

في هذه الاجواء المتلظية باسباب العنف وعوامـل الصراع ، والكاشفة للتناقضات الاجتماعية الى حـد التناحر ، نجد أنفسنا وقد انتقلنا بحضورنا الوجـداني الى تلك الفترة من تاريخنا ، بما فيهـــا من افرازات ومعطيات ، تخول لنا ان نكون صورة عن تلك الفترة ، صورة مكثفة لواقع عياني ، تتصارع فيها عينات مختلفة من التيارات الاجتماعية المتباينة كل منها يسعى لتثبيت مراكزه وتقوية نفوذه وتعزيز رصيده الاجتماعي ، تيارات رجعية متخلفة ترتكز على موروثات جاهلية منخوبة تأبى التغير والتبدل ، واخرى تقدمية ترى ان الواقع الاجتماعي لا يمكن أن يكون واقعا حقيقيا ، ان لم يكن صادقا مـع نفسه ، منسجما مع مصلحة الاغلبية العظمى من سواد الناس .

والى هذا الامر الذي يدل على التناقض في أجلى مظاهره واشدها وقعا في النفس والوجدان يشير الحيقطان بقوله : (كنت أتعجب من كل فعل خرج من العادة . فأما (وقد) خرجت الافعال بأسرها من العادة ، صارت بأسرها عجبا .. أما القلوب (يعني بها العقول) فخاوية قاسية وراكدة جامدة لا تسمع داعيا ، ولا تجيب سائلا . وقد أغفلها سوء العادة واستولى عليها سلطان الشكر . فالصواب اليوم غريب وصاحبه مجهول .) ايمكن للغة غير هذه اللغة ، ولعهد غير هذا العهد ، أن يعبرا بهـذه الدقة العامرة بالمعاني عن مفهوم الاستلاب ، بمثل هـذه القوة الاخاذة ، والصيغة الجادة ، من حيث عرض مشكلة الانسان المستلب .

هوامش

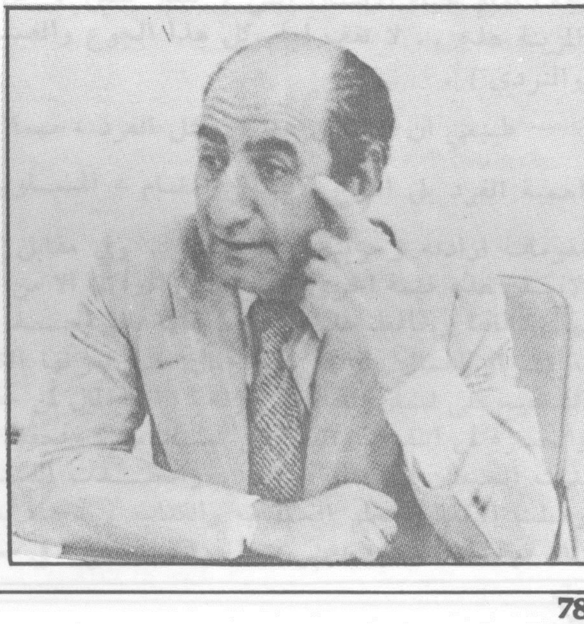
(١) القاعدة والاستثناء : ترجمة د . عبدالغفار مكاوي .

٢ ـ الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح بريشت ـ منى سعد ابو سنة ـ عالم الفكر الكويتية ـ عدد (١) ١٩٧٩ .

٣-٤ـ قصائد من بريخت : ترجمة د . عبدالغفار مكاوي .

□ ياسين النصير

الممثل... دراسة في التكوين المسرحي



— ١ —

تسعى هذه المقالة للبحث عن خصائص التمثيل المحلي منطلقة في الاساس من قدرات الممثل المتنوعة ومن الكيفية التي يتعامل بها مع الاخراج والتأليف ، لايصال معنى وجوهر المسرحية الى الجمهور ، فهل بامكاننا القول اننا نمتلك مسرحا له هويته الفنية الخاصة ، مثلما نمتلك المخرج والكاتب المسرحي ؟ .. وبمعنى اخر ، هل تصبح لغة الجسد الانساني وفنه عبر الممثل ، لغة متميزة النبرة ، بحيث توازي لغة الشعر والموسيقى وفن اللوحة التشكيلية ؟ .

هذا هو السؤال الذي ستجري الاجابة عنه هنا ، بحيث لا نغدو ، ونحن نشاهد فنانينا ، مبهورين كل الانبهار ، او لاغين لهم كامل الالغاء . ان الهوة التي تفصل الممثل عن اكتمال شخصيته كفنان يمتلك لغة حضارية ، كبيرة جدا . واسباب ذلك كثيرة ، نحاول في البداية القاء الضوء عليها .

في المقدمة منها : الصراع بين التلقائية والتعليم ، أي بين ذلك الفيض الشعبي والانطلاقة الروحية والجسدية ، وبين التقنين وضبط مخارج الكلمات ، وتحديد كيفية الحركة ، ولما كان فن التمثيل علما وقواعد واصولا ، وجد الممثل العراقي نفسه ازاء قالب فني لا يستطيع الحركة التلقائية فيه مثلما كان يتحرك وهو في بيته او مكان لهوه او عمله . وتبع هذه الحال ان اصبح الممثل حلقة وصل واهية بين موقعين لا رابط فني بينهما ، فنحن بحاجة الى ممثل منطلق ، مرن الجسد واللغة ، جياش العواطف متألق الروح ، وفي الوقت نفسه متمكن من قواعد اللعب الفني ، ومن الفهم الواضح لابعاد الشخصية النفسية والاجتماعية والجسدية .

ومن الاسباب كذلك ، ما تعارف عليه ممثلنا من التغير المستمر في فهم النص المسرحي ، وفي الخلل الكبير في القواعد الفنية للتأليف وصناعة الدراما ، وتركيبة الروح الداخلية للنص بحيث يأتي الممثل ليجد نصا مهلهلا، واخراجا غير واضح المعالم ، وتركيبة داخلية للنص غير متماسكة الابعاد .

ومن الاسباب كذلك ، ان ممثلنا المسرحي بلا تقاليد فنية ، شأنه شأن مناص الثقافة الاخرى ، فالنقد عاجز تماما عن الحديث عن خصائص التمثيل والممثل ، وغالبا ما يكتفي بالقول بان فلانا جيد وذاك غير جيد ، والمهمة التي تخلقها التقاليد الفنية ، تأتي بالدرجة الاولى من الاخراج ، ومن المسؤولين الاداريين عن الفرقة .

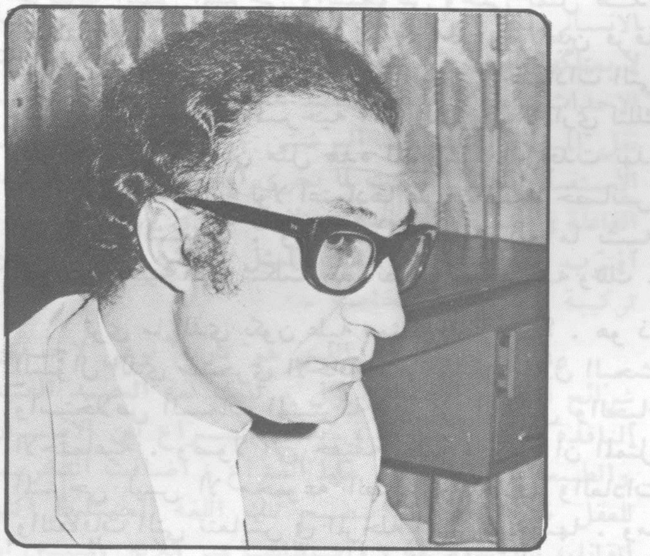
ومن الاسباب كذلك ، ضعف الدراسة الفنية في المعاهد المختصة فالطالب الذي يمضي اربع سنوات او

اكثر ضمن الدراسة لا يصعد على خشبة المسرح اكثر من ثلاثة اشهر فعلية ، واذا ما حسبنا ان التمثيل احد عناصر العملية الفنية كلها ، امكننا القول ان ما يحصل عليه الطالب ضمن الاربع سنوات لا يتجاوز المعلومات المبسطة عن الحركة والفعل وتنامي الصراع .. الخ . وهي معلومات لم تعد بعيدة عن يد اي هاوي تمثيل بفعل ما ترجم منها ، واذا تخرج الطالب نسي ما سبق وان تعلمه وبدأ رحلة التجريب المستمر بين ان يخضع ارادته لما تعلمه ، او لما تعلمه غيره ، واذا ما استمر ، وجدناه يترك الاثنين ليتعلم من الحياة الشعبية الكثير من الملامح الفنية للممثل .

والسبب الاخير عدم المتابعة ، فنادرا ما تجد ممثلا يتابع هوايته ويتوسع في اختصاصه ، ويتقن حرفته ، ويوسع مخيلته . وان حدث وان قرأ ، قرأ ما سوف يمثله فقط ، في حين ان مهمته اصعب بكثير من اية مهمة فنية اخرى . اذ يتطلب الامر منه تنمية قدراته الجسدية والعقلية معا . اي الربط بين حركة الجسد الفنية وبين القدرات العقلية . فان تخلف احدهما تخلف الاخر ، وان تقدم تقدم الاخر كذلك . هي ذي المعادلة الصعبة والتي على ممثلنا استيعابها .

من هنا كان السؤال الذي راودني كثيرا ولم استطع الاجابة عنه ، هو الى اي مدى نستطيع القول ان هذا الممثل جيد ، وذاك وسط ، وذياك رديء ؟ وكنت كلما راودني مثل هذا السؤال ، اجدني استعين بتطبيقات المدارس الفنية والمختبرات المسرحية لاقارن نتائجها بما اشاهده واعرفه عن ممثلنا . ولكني في كل مرة اعود لاجد ان ما شاهدته لا يندرج تحت هذه المدرسة او تلك ، ولا وفق هذا المفهوم او ذاك ، وتوصلت اخيرا الى ان اي مفهوم او اية مدرسة بعيدة عن الخصائص المحلية لمزاج وصوت ومشاعر واحاسيس وثقافة وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه ، او توارث عنه قيمة اخلاقيته وثقافته ، او بعيدة عن حياة انسانه غير قادرة على منح اي ممثل كان اسلوبا متميزا ، او هوية خاصة . انها ـ اي المدرسة ـ اشبه ما تكون بالثوب الذي ترتديه شتى الاجساد بمختلف الازمان والامكنة ، دون ان يكون لجسد معين او لزمان ومكان خاصين .

والمحاولة التي نحن بصددها في هذه الدراسة مُعقدة بعض الشيء . لانها تحاول استخلاص ملامح خاصة للتمثيل المحلي من مجموع متراكم من اشكال التعبير الفني ، ومن مجموع متراكم اخر من مدارس الاخراج والمختبرات ، حتى اذا ما وجدت خاصية متميزة لدى هذا الممثل في هذا العمل ، ضاعت منه في عمل اخر . رغم انضواء العملين تحت مدرسة فنية



واحدة ، ورغم ان مخرج العملين مخرج واحد . واذا ما وجد الممثل نفسه قائما بعد عمل او عملين تمرد على ما قيل وما يقال له وقاد شخصيته وفق هواه فارضا على الاخراج ـ واحيانا التأليف ، لونا قد لا يكون له ذلك المدى في المجتمع وفي الفن . اما اذا كان الممثل جديدا ، ويمتلك موهبة انصاع كليا لاراء وملاحظات المخرج ، وادى بالتالي الى تقمص شخصيته ، فاصبح اما نسخة منه او نسخة اخرى من الشخصية ، سرعان ما ابدل النسختين بنموذج ثالث لا هوية واضحة له . وبذلك تردى هذا الممثل دون ان يكون له ملامح خاصة به . وهناك نوع اخر من الممثلين ـ وهو ما نقصده من عموم هذه المقالة وفي عموم توجهاتنا التالية اليه ـ هو الذي يعطي من قدراته الذاتية وفهمه الفكري والفني الى الشخصية الممثلة ، وهو الذي يوظف ما يقوله الاخراج توظيفا حسيا واجتماعيا معمقا به احساسنا بالشخصية ، وبالموضوع الذي تطرحه المسرحية ، وبالتالي موصلا جمهور المسرح الى فكر هو في حقيقة الامر جوهر العلاقة الدرامية بين المسرح والناس .

وفي العديد من الملاحظات التي سجلتها خلال متابعتي الشخصية للعديد من التمارين والعروض الفنية ، هنا في بغداد ، او هناك في البصرة ، لم اشاهد مخرجا واحدا او ممثلا واحدا يدرس الشخصية في ضوء معايير العصر والمجتمع الذي سيشاهدها على المسرح . بل اكاد اجزم ان معظم المخرجين والممثلين لا يناقشون المسرحية وشخصياتها الا في ضوء المدارس الفنية التي تنتمي اليها المسرحية ، او التي تطورت تحت ظلها . وان معظم ما يجري من نقاش يتم حول التركيبة الداخلية للمسرحية، وحول العلائق الاجتماعية والروابط النفسية التي تجمع

جزئيات النص المسرحي والشخوص وحتى يمثل هــذه القاعدة ، لانجد تشابها بين مخرج واخر ، ولا بين فرقة واخرى ، بل ان المسعى لا يتعدى بعض الاجتهادات التي يقترحها مخرج هذه المسرحية ، او المسؤول الاداري لتلك الفرقة . في حين ان مثل هذه المدارس ما وجدت بهذا الكم وبهذه الديمومة لولا اعتمادها على تجسيد خصائص الاقــوام والشعوب . وبالتالــي الوصول الى ما يشبه القوانين الفنية التي شكلت خصائص هذه المدرسة وتلك .

ترى ما الذي يكون عليه ممثلنا المسرحي ؟ . هو ذا السؤال الذي ستجري الاجابة عنه هنا من خلال البحث واستخلاص السمات المشتركة بين فن التمثيل والحياة الاجتماعية . وصولا الى حقيقة مهمة ، وهي ان الممثل المسرحي ليس الا مجموعة الطباع والاخلاق والعادات والثقافات التي تتعايش في المرحلة التي يشخصها . وما وجود الممثل على خشبة المسرح ، الا لينقل الى الجمهور ليس المشابه لحياتهم فقط ، بل وجوهر هذه الحياة وبطريقــة الفن المســرحي . والممثل الذي لا يستطيع اكتشاف سايكولوجية مجتمعة ، وسوسيولوجيته لا يصح ان يكون ممثلا معاصرا .

من هنا تتطلب المسألة اعادة نظر شاملة بالتمثيل ليس على مستوى المعاهد الفنية ومناهجها ، وانما على مستوى الادراك الذاتي للممثل نفسه ، وعلى مستوى الاخراج والتنفيذ والادارة وحتى الكتابة المسرحية ، ان في كل مجتمع ، بل وفي كل عصر تجد خلاصة للمجتمعات وللعصور السابقة . ان حياتنا المعاصرة ما هي الا تطوير لما سبقها من حيوات ولهذا نجد في انفسنا وفي حياتنا الاجتماعية ذلك الجزء الذي لا يتكامل فنيا الا متى مــا شاهدنا التراجيديا اليونانية وهي تحل مشكلات الحياة قدريا ، او تجعل من الكائن الانساني اداة مسيرة بفعل قوى غيبية كائنة في اعماق الكون . وليس هذا حسب ، بل ان الطريقة التي تؤدى بها مثلهذه المسرحيات،ليست الا محاكاة عقلية لفعل البشرية وهي تشيد تكوينها النفسي من خلال اوليات ما زالت تخيف الانسان وتهدده ، مما حدا به في اخر الامر ، ان يصور لكل شيء طبيعي الها ، وان يجعل هذا الاله على هيأة البشر ، وان يربط الافعال التي تحدث في الطبيعة بافعال الالهة ـ البشر .

كما نجد في انفسنا وفي حياتنا الاجتماعية ذلك الجزء الذي لا يتكامل فنيا وحسيا ، الا متى ما شاهدنا امثال هملت ، وهم يجوبون النفس البشرية بحثا عن يقين ثابت ، او متى ما شاهدنا ستراجون وهو يصرخ منتظرا الكائن الذي لن يأتي ، كما نجد في انفسنا الحاجة باستمرار الى شيء من الفارس والكوميديا ديللارتي وما يفعله الانسان ساعة مرحه الجاد . وبنفس الوقت نحيل ميلنا الى الجذر التراثي لان نقرأ ونرى مقامــات الهمداني وهي تروي السبل الدفينة لمســالك النــاس وطرائقهم في العيش والاحتيال وصناعة اللغة ، كما نميل لرؤية مجالس تراثنا وهي تستقبل ثقافة المجتمع وتفرزها حياة وقصائد ، احاديث واتفاقات ، رؤية لمسائل الدنيا واخرى لمسائل الدين ، تشكيلا في اللغة ، وابتكارا في علوم الكلام ، اجتهادا فكريا وانتحالا فلسفيا، .. وبنفس الوقت نستمتع بحاضرنا ورؤية تشكيلاته الاجتماعية ، وقيمة الناهضة برؤية مثيلها من حياة الشعوب ، وكيف بنت اشتراكيتها ، وكونت حياتها وشخصيتها .

واستساغتها لها جميعا ، هو انها ما زالت تمتلك مواقع فكرية في المجتمعات المعاصرة ، وفي النفس البشرية .. والممثل الذي لا يستطيع ان يحاكي هذه المواقع المختلفة والمتباعدة ليس بممثل حي ومعاصر .

الممثل وتاريخية الجمهور

نبدأ بجمهور الصالة الذي اتى لمشاهدة المسرحية ، ما هي تركيبته الاجتماعية ؟ وما هي الخلفية الفكرية التي يحملها في داخلــه والمنعكســة على تصرفاتــه وتقاليــده واخلاقيته ؟ .

واذا توخينا الدقة في خارطــة الجمهور المســرحي وفاعليته ، لقلنا انه نخبة من شرائح اجتماعية متعــددة الاهواء والمشارب ، متباينة الطبقات والقوميات متفاوتة الانتماء والاجناس ومتنوعة الفهم والثقافة . وما يوحد مجيئها الى قاعات المسارح ، ومن ثم رؤيتها لما يجري فيها من اعمال فنية ، هو حاجتها الى ان ترى وتتعلم وتؤكد او تنفي ، تضيف او تلغي ما هي عليه من طباع وعادات وتقاليــد واعــراف وثقافــة وفهم ، ونضيــف انــه خلاصة نوعية لفئات المجتمع قد تجمعتفي مكان، ليصبح بالتالي لكل عقد من السنوات جمهور خاص يمثل خلاصة حياة العقد وافكاره وقيمه ، جمهور بطباع واعراف هي غير طباع واعراف وتقاليد الفترات السابقة او الفترات اللاحقة . وعندما يحضر مثل هــذا الجمهور تحضر من خلاله الفترة كلها ، بمعنى ان تصادما فكريا يحدث بين ما يمتلكه الجمهور، وبين ما يجري تشخيصهمن قبل الممثل.

اما الممثل فهو الذات الفردية الموهوبة ، والمصقولة بالتجربــة والمــران والقــادرة على استلهام العمــل الفني واعطائه صفات المعاصرة بحيث تكون مقبولة للاخراج ولجمهور المشاهدين وللمرحلة ، ومشكلة في اخر المطاف نسقا جماليا يبقى حيا في ذاكرة النقد والتاريخ .. وبنفس العملية التي نظرنا بها الى الجمهور ، نجد ان لكل مرحلة

ممثلها الذي يعكس خصائصها التاريخية والاجتماعية والفكرية ، وعندما يمثل امام الجمهور. فهو يطرح عليهم فهمه لتلك الخصائص بحركات وافعال وتعبيرات . وهنا يبدأ تعقد المسألة . هانحن الان اماموظيفة جديدة لدور الممثل والجمهور . اذ لم يعد الممثل مجرد عجلة في آلة اجتماعية اسمها المسرح ، يفتح فاه ليقول كلاما محددا ، ثم يغادر القاعة بانتظار يوم غد ، كما لم يعد الجمهور مجرد قطيع اتى للتسلية المفرغة من التعلم والقصد ، فالجمهور آت من المجتمع الى المسرح ليشاهد خلاصة تاريخية لكل الافعال المجدة امامه ، ومن خلالها يرى ما يتصل به ، ثم ليعود بحصيلة كل هذه المشاهدة ثانية الى المجتمع ليغير او يضيف لما هو سائد او مستجد في حياته وتقاليده وثقافته ، اما الممثل فهو آت من المجتمع ، كفرد ، ثم الى المسرح كفرد واع ليجسد امام الجمهور ــ نخبة المجتمع ــ افكارا وقضايا بشكل جمالي ، حسي . ثم يعود ثانية الى المسرحليغير ما كان خطأ لديه ، او يصحح ما كان خطأ في العمل الفني كله .

ويمكن ترتيب هذه المعادلة بين الممثل والجمهور بما يلي :

الجمهور = من المجتمع ــ الى المسرح ــ ثم العودة بالحصيلة الى المجتمع ثانية . الممثل = من المجتمع ، كفرد ــ الى المسرح ــ ثم الى المجتمع كجمهور ، ثمالعودة بالحصيلة الى المسرح ثانية ليعود في الليلة القادمة وقد اضاف لما عنده بعض التجربة .

ويتمحور الطرفان : الجمهور والممثل ، حولالنص وطريقة الاخراج والتنفيذ الفني لكل جزئيات العملية الفنية ، لتصبح المعادلة السابقة بوجه اخر هو :

المسرح بمقابلة المجتمع

الممثل بمقابلة الجمهور

والمسرح والمجتمع والممثل والجمهور بمقابلة تاريخ كامل من الثقافات والتقاليد والاعراف ، جرى صهرها وتطويرها في الحياة ، مشكلة سيرة الانسانية وتاريخها .

واذا كان لكل ليلة جمهورها المحدد ، اتى ليشاهد تاريخ مجتمعه من خلال ممثلها والمسرح ، فأن في كل ليلة يسهم الجميع في صياغة وتركيبة تاريخ الانسان مجددا . والمحصلة النهائية هو هذا التنامي المتناغم داخل التركيبة الاجتماعية ــ النفسية للجمهور وللممثل .

الا ان ثمة فارقا بين الممثل والجمهور ، فالجمهور الآتي الى المسرح يتربى عقليا وفكريا ، بينما يتربى الممثل عقليا وفكريا وجسديا اضافة الى انه يترجم التاريخ الانساني المعروض في الحالة وفي الحدث بلغة فنية ونوعية لا يمتلكها الجمهور ، بمعنى اخر ، ان الفهم العقلي لمجريات الاحداث ، هو غير لغة تجسيد هذه الاحداث ، ومن هنا نقل المسرح الملحمي ــ البرشتي ، الجمهور من ظلال الاستقبال العقلي البحت لما يجري امامه ، الى المشاركة الفاعلة في صياغة تاريخية . ولاول مرة في تاريخ التمثيل، اقترب المشاهد ، من هدف الممثل ، لكنه لم يقترب من تركيبة لغته الفنية الخاصة .

وفي تاريخ المسرح الذي هو تاريخ نوعي لاحدى شرائح التاريخ الانساني ككل ، كانت لغة الجسد الفنية النافذة الاكثر وضوحا في بداية الصراع بين الانسان والطبيعة ، ثم لما تطور هذا الصراع ، اضافت التجربة للعقل قدرة الفكر ، لتصبح تلك اللغة الجسدية اكثر اتقانا ، وادق معرفة ، واستطاعت عبر ملايين السنين ان توصل الماضي بالحاضر ، المخفي بالمعلن ، النسبي بالمطلق المنطوق بالصامت ، العقلي بالخيال . واذ تلغى في اخر المطاف بين لغة ولغة ، وبين فهم وفهم ، انما تؤكد هوية المثل الانساني عبر التاريخ كله .

ان استقراءاً بسيطا لنوعية جمهورنا المسرحي في هذه المرحلة وحسب الاستفتاءات العامة التي اجرتها الفرقة القومية للتمثيل وفرقة المسرح الفني الحديث ، يتبين لنا ظهور جمهور نوعي ، متميز ثقافيا وفكريا عن جمهور العقود الماضية . فجمهور الفترة الحالية معظمه من فئة المثقفين : طلابا ومدرسين وموظفين ، اصحاب الشهادات العليا بينهم كثير ، والى جانبهم يأتي العمال كفئة طبقية متميزة ، والقسم الثالث تشكله بقية فئات الشعب . ويلاحظ كذلك ان نسبة الشباب بينهم كثيرة جدا ، فاعمار معظمهم لا تتجاوز الاربعين ، ولا تقل عن الثماني عشرة سنة . اما حصة المراة من الجمهور ، فقد ازدادت كثيرا ، وتكاد الاحصاءات تشير الى اكثر من الثلث ،

ومعظمهن من المثقفات ، والقليل منهن اللائي لا يحضرن الا مع غيرهن . ونسبة من يرتدين العباءة اقل من السافرات اما الذين لا يقرأون فعددهم يكاد يكون قليلا جدا . وبخصوص وعيهم الفني ، فأن المسرحية المعاصرة والحديثة ، والتي تقرب التاريخ الوطني لهم ، تلقى اهتماما غير عادي ، ويفضلون في هذا الصدد الاعمال العراقية على سواها، والاعمال العربيةوالعالمية الجيدة المحتوى ، وقليل من يميل الى المسرحية ذات المنحى التاريخي . او التي تستلهم التاريخ وبدون رؤية معاصرة . اما بصدد اللغة والكلام الذي تقدم به المسرحية ، فالميل الى الكلام الفصيح واضح ، والفصاحة في رايهم ليست الا الوضوح والبساطة وسلاسة المنطق ، وليس ذلك

البناء البلاغي للعبارة ، حيث ان للبلاغة الشعبية حضورا داخل الكلمة الفصيحة ، وهنا لابد من التأكيد على ما للتوجيهات العامة بصدد سلامة اللغة العربية ، وتوسيع قاعدة متقنيها ، من اثر مباشر على وعي الجمهور ، يضاف الى ذلك انهم قد شاهدوا اعمالا ناجحة وهي تستخدم الفصحى المقربة . نأمل ان ندرس استفتاءات الفرق دراسة مستفيضة [1]

وبما اننا لا نمتلك احصاءات عن جمهور الخمسينات والستينات مثلا ، الا اننا نستطيع عقد مقارنة عامة بين جمهور تلك المرحلتين وجمهور السنوات العشر الاخيرة. واول هذه الفروق ان جمهور السنوات الاخيرة اكثر وعيا بالفن المسرحي وتراكيبه وبنيته من جمهور الفترتين السابقتين وثانيها ان تطورا ملموسا في فن الكتابة المسرحية واخراجها وتمثيلها قد اكسب المسرحية المعروضة جماهيرية . بينما لانجد مثل هذا التطور في الفترات السابقة ، وثالثها ان جمهور السنوات العشر الاخيرة لا يأتي المسرحية بدافع سياسي فقط ، بل والى جانبه توجد دوافع فكرية وثقافية وتثقيفية ، في حين ان جمهور الفترات الماضية يضع المنحى السياسي الاساس في توجهه ، يضاف الى هذا وذاك ، ان نشأة المسرح اليوم، وهو يرتوي بمياه الفنانين الاهليين والرسميين على حد سواء ، جعل قاعدة المسرح متسعة لتشمل فئات وطبقات اجتماعية عريضة ، لم نجد مثلها يومذاك بسبب من ان نشأة المسرح كانت تحت ظلال البرجوازية الوطنية والرأسمالية الصغيرة ، وهي اذ تقدم من خلاله خدمة للفن ، كانت تقلل في الوقت نفسه من جمهرة المشاهدين باستثناء المسرحيات التي كانت تقدمها النقابات المهنية . ورابعها او خامسها ، ان رؤية الانسان الحديث الى الفن المسرحي تعتمد على اساس ان الفكر يحتوي جدل الواقع. بمعنى اخر ، ان ما يقال داخل المسرحية ليس من بنات افكار المؤلف الفرد ، بل هو الحصيلة الفكرية للمجتمع وللناس ، وقد تبلور في اشكال درامية تحاكي زمنا طويلا ، وجمهورا متسعا . ومثل هذا المنحى الفكري ، يعتمد من بين ما يعتمده المخاطبة العقلية، واستنهاض روح الجماعة، وتركين المشاركة الفاعلة ، وربط ما هو محلي خاص بما هو عالمي عام..وفي المحصلة النهائية ، بدا المشاهد يطل على بناء فني يستوعب كل هذه المتغيرات ، ويصبح هو كذلك جزءاً منها ، على عكس ما كان عليه الشكل الفني للعرض سابقا ، اذ كان اقرب الى الوعاء المكاني الخالي من المحتوى الفكري .

اذا ماذا على الممثل ان يفعل ازاء مثل هذا الجمهور ؟ في البدء نعود الى المعادلة التي حددناها قبل قليل ، لنجد ان حركة الممثل المتنقلة بين المجتمع والمسرح ، تتسم بالداب والاستمرار ، وباعتباره الذات الاكثر وعيا بفنه عليه ان :

١ — يترجم حضارة ووعي وثقافة الجمهور الى اشكال فنية مناسبة اذ لم تعد الحركة الكلاسيكية لاجزاء الجسد والكلام ، ولا تلك الضخامة الاسلوبية اطارا للفعل المعاصر ، لقد بدا واضحا ان السيطرة العقلية على الامور ، ودراسة المواقف من جوانبها المختلفة ، والوقوف على كل منطلقات الحدث وابعاده ، وتأثيراته ، هي المدى الفكري المعاصر لصراع الانسان مع الحياة ، وتبعا لهذه الاسلوبية بدا واضحا ان على الممثل ان ينقل هذه الروح المعاصرة الى المشاهدين ، وان يبدو انه ضمن السياق الحضاري للصراع . لقد هبط الصوت من فخامته اللفظية المجلجلة الى الهمس ، والنأمة ، والنطق الواضح الهادىء العميق، ومحاكاة الاحاسيس والمشاعر، والتوجه بالخطاب ليس الى الممثل القابل ، بل ومن خلاله الى القطاع الاجتماعي الذي يمثله ، لقد اجرى الصراع المستمر بين الانسان والمجتمع ، تغيرات اسلوبية كبيرة في العلاقة بين الكائن والكائن ، بين الفرد والجماعة ، وبينهما وبين المجتمع ، والمقالة هذه ليست معنية ببحث جوانب هذه العلاقة ، الا بالقدر الذي يبين لنا ان على الممثل ان يفهم جوهرها ، وظلالها ، وهو يقف على خشبة المسرح **فالجمهور الذي يعيش مثل تلك الصراعات الاجتماعية ، واتى لمشاهدة مسرحية ما ،** على الممثل ان يضع في حسابه ، انه يواجه حضارة عميقة، وذات جذور في وعي المجتمع ، انه لا يخاطب عقولا متلقية، بل عقولا متلقية ومؤثرة عقولا صانعة ومستقبلة ، ولهذا انعكست على الممثل ، اكثر من سواه كل المتغيرات الفكرية وتطلب الامر منه ان يكون لوحده الاداة التي تترجم وعي الفن بالحياة .

٢ — وبما ان الممثل ، هو التراث الاكثر وعيا بالفن عليه ان يكون الذات الاكثر وعيا بطرق تغيير طرز واذواق الجمهور الحياتية ، فالجمهور العراقي مثلا ، والذي هو نخبة من عدة فئات وطبقات واعمار ورث في اعماقه خصوصية المجتمع العراقي ، تاريخه ، وثقافته ، عاداته واخلاقه وتربيته ، ملامح شخصيته الشعبية ، وطريقة حياته من خلال علاقاته اليومية بالعمل والبيت ومع الناس في المناطق العامة والخاصة .. وقد انعكست هذه الخلفية الفكرية على المجتمع سلوكا وحركة طريقة نطق ، وكيفية رؤية ، وحتى نبرة صوتية . وعلى الممثل وهو يواجه جمهورا من هذا النوع ان يكيف حياتهم وفق فنه ، لا ان يكيف فنه وفق حياتهم ، وبمعنى اشمل ،ان يعمق الجانب الايجابي ذا الاطار المنفتح ، وان يلغي باستمرار ما هو عادي ومتخلف . الفن في اسمى معانيه محاكاة فاعلة

بين طريقة تعبير ، وحياة متشكلة . والصراع الدائر بين الاثنين ، هو صراع الحداثة ضد التقليدية ، والمعاصرة ضد السلفية ، والروح المتفتحة ، ضد الهمجية ، والرؤية المعاصرة ، ضد الرؤية المنكفئة القصيرة المدى ، وترصين الوعي ، ضد تزييفه .. مثل هذه الميادين ، هي من صلب عمل فناننا الممثل ، ولكي يترجمها الى فعل حس ، مرئي ومسموع ، عليه ان يتعمق في دراسة خصوصية جمهوره المسرحي ، وكيفية محاكاته من مواقع الدفع الى امام .

٣ ـ الا ان ذلك لا يتم بطريقة واحدة ، وباسلوب محدد . فلكل مسرحية طريقتها في مخاطبة عقل وفكر الجمهور ، ولكل مسرحية نوعية خاصة من حجم الجمهور المسرحي ، لذا يتطلب الامر ، الدراسة المستمرة لتلك العلاقة بين فكر المسرحية، وتركيبة الجمهور الاجتماعية والعقلية فنحن عندما نقدم مسرحية تستلهم التراث ، لا نريد من الممثل ان يعكس الكيفية التي كان الماضي متشكلا بها ، وانما عليه ان يستنهض ما بقي من ذلك التراث في اخلاق وثقافة وفكر المشاهد ، لان المشاهد كما اسلفنا ، هو خلاصة نوعية لكل العصور . وعندما نمثل امامه مسرحية معاصرة ، تحاكي طريقة العمل وكيفية بنائها للانسان الحديث ، لا نريد من ممثلنا ان يشد الجمهور الى الالة والتكنولوجيا ، وانما نريده ان يستنهض القيم الاجتماعية العامة والتي بموجبها ينهض المجتمع الحديث ، من داخل تركيبة المشاهد الجسدية والعقلية والفكرية ، بمعنى ان نجعل منه ـ اي المشاهد ـ القيمة الكبرى للعمل ، وان نجعل كذلك من العمل احدى طرائق نمو الانسانية المشرقة . ولكلتا المسرحيتين ـ اي التراثية والحديثة اسلوب حركة ، وطريقة نطق ، وهوية فكر ، ورؤية حياة . واستمتاع الممثل يأتي بالدرجة الاولى من ايصاله بين جوهر الفن وجوهر الحياة ، اي بين فن التمثيل وفن الحياة .

٤ ـ واذا ما وسعنا من هوية الجمهور المسرحي ، وجعلناه مجموع الشعب ، امكننا تلمس مدى الخطورة في تقديم الفن المتخلف والاداء السلفي ، والرؤية الفكرية القاصرة ، واذا عكسنا الامر ، واصبح الشعب اكثر وعيا بالفن من الممثل نفسه تلمسنا مدى الخطورة التي يعيش عليها فنانو المسرح . هناك في حقيقة الامر ، سباق ، وسباق من نوع حضاري ، بين تقدم وتقدم ، فكر وفكر ، ثقافة وثقافة ، وبما ان الممثل نوعية ، والجمهور المسرحي نوعية هو الاخر ، فالصراع يكون على اشده بين الاثنين ، وقد لا يأخذ شكل المجابهة المباشرة ، بل قد يعني انحسار الجمهور عن فرقة او ممثل او كاتب ، علامة من علامات ذلك الصراع .

الممثل وعلبة المكان

منذ القدم عرف المسرح بمكان العرض ومنذ القدم كان المكان هو الحيز الذي يهتم به فنانو المسرح ، ومسؤولو الثقافة . فهو ـ اي المسرح ـ لم يسم مسرحا بالنص ولا بالممثل ، ولا بالمخرج ، بل بالمكان . والمكان فيه هو مجال التطبيق العملي للعقل وللفكر وللعواطف وللمشاعر وللخيال وللحقيقة . والمكان ، هو البقعة النوعية التي تحتوي كل الامكنة وليس يمثل تلك الامكنة .

وعندما حاول اليونانيون ومن بعدهم الرومان ، نقل الطقوس من حومة المعبد الى جمهور ، جعلوا مكان العرض ، تحيطه المدرجات ، وفوق بقعته الصغيرة كانت الارادات البشرية والالهية تتصارع ، وكان المكان مكشوفا ، والجمهور هو العوام والممثلون كبار الكهنة والملوك . والفعل ، من كبائر الامور ، ومن التي ترسم مصائر البشرية ، وفق بقعة المكان الصغيرة هذه مثل البشر الالهة على هيأة البشر ، ومثلوا افعالهم على هيأة افعال البشر ، فامتزجت على ارضيته اخيلة البشر بصورة الالهة ، واوامر الالهة بحاجات البشر .

وعندما سيطرت الكنيسة حرمت المسرح ، لكنها عادت واستخدمته لاغراضها الدينية ، وبدا الكهنة يمثلون . وبدا مكان العرض يأخذ شكل الغرفة الواسعة ، او العلبة التي تحوي فكرا . ولما سيطر الاقطاع والارستقراطية ، نقلت مكان العرض الى قصورها ، وحجبته عن الناس ، واختصت هي به لوحدها ، ونزل فكر المسرح الى التسلية والتهريج ، وانحط غرضه ، وصعد بدلا من الكهان والملوك ، السوقه والمهرجون ، الذين وجدوا مجالا بعدما طردتهم الكنيسة لان يصعدوا ثانية على خشبة المسرح ويبداوا بتثقيف الناس .. ومن العصر الاقطاعي وحتى الوقت الحاضر ، بقي مكان المسرح محصورا في غرف او علب ، وما جرى عليه ، من تحول ، جرى في توسيع المكان وضبط عدد الكراسي ، وفتح شباك التذاكر ، واحتساب النقود .

وعندما حاول فنان القرن العشرين نقل مكان العرض ، الى المعامل والساحات والمقاهي والشوارع ، ثارت ثورة تجار الفن ، وفنانو العروض المبهرجة ، وتبع هذه النقلة المكانية تغيرات كبيرة في بنية الشكل المسرحي، وفي اعتماد اللوحة واللقطة ، بدلا من البناء الكلاسيكي ، كما الغي الزمان ، والمكان ، ومدتا العرض السابقة ، واعتمد بدلا عنهما زمان حر ، ومكان حر ، وتطور فن التمثيل ، فجمع بين طريقة فنان الفرجة ، وفنان تلقين

الوعي ، واصبح جمهور المسرح وقوفا يكملون بوقفتهم العرض ، او جزءا منه واصبح على المؤلف ، ان يقول في كل مشهد خلاصة مكثفة لكل مشاهد المسرحية ..

والثورة المكانية هذه، ليست الا رد فعل عنيفة ضد هيمنة البرجوازية على مكان العرض ، وهي ، ثورة مؤقتة، مثيلها ما حدث عندما انشئت المسارح الصغيرة في القرن التاسع عشر ، كرد فعل ضد المسارح التجارية ، وعندما اعادت الدولة الاشتراكية الى مكان العرض مكانته الفكرية ، نجد المسرح يطرق مجالات حياتية جديدة ، وفي الوقت نفسه وسعت من مسارح المعامل والشوارع، والتجمعات .

* * *

في العراق ، نشأ مكان العرض على غير ما نشأ عليه في اماكن اخرى ، نشأ في النقابات والمنتديات والمدارس والشوارع اول الامر ثم انتقل الى المسارح الخاصة والعامة ، وبقي فيها ، وعندما وجد الفنان نفسه محاصرا بقلة اماكن العرض، خرج ثانية الى المقهى والشارع والنقابة والحديقة العامة . ولكن مع الاحتفاظ بشكل العلبة المكانية للعرض .

فيما يلي من الصفحات نتفحص العلاقة بين الممثل وعلبة المكان عبر مستويين : المستوى الجمالي ، والمستوى الاجتماعي .

مهما تشابهت الهيئة الداخلية لهيكل المسرح بين الامم والشعوب ، ومهما وضع فيها من الآت متطورة لا يخرج الهيكل العام للمسرح عن هيكل العلبة او الصندوق وقد رفع احد وجوهه ووضع بدلا منه ستارة ، الا ان الشيء المهم هو ان ننقل الى هذا التكوين العلبي ، الشكل الاجتماعي والجمالي للاماكن التي تكتسب او تحمل الهوية الوطنية لذلك المجتمع . بحيث يمكننا ، عند النظر الى التكوين الداخلي لعلبة المسرح ، ان نقول عنها انها تكوينة عربية ، او انكليزية او سوفيتية ، بمعنى ان المسرح ليس تركيبة الية ، ولا وعاء مفرغا ، بل هو المكان الذي نرى من خلاله خصوصية الشعب ، التي هي في الوقت نفسه جزء من التركيبة العالمية لماهية المسرح .

وبالامكان ترجمة هذه الهوية الى اشكال حية ، فهناك في اعماق التراث العربي الانساني ، الطراز الاسلامي ـ العربي للعمارة ، وهو طراز اثبت الزمن انه قادر على استيعاب حركة المجتمع المتطورة ، خاصة فيما يخص فضاء المكان وسعة الديوان او المجلس. وباستقراء بسيط لماهية الديوان العربي وكيفية توزيع مواقعه الداخلية بين الوالي والوزراء ، وعامة الناس ، وما احتواه من جزئيات ، كنافورة المياه والتكيه ، وعدة الطرب ، ومواقد النار .. الخ . نجد ان الطريقة الاجتماعية لموضعية ذلك المكان تقرب الناس على مختلف مراتبهم من حقيقة فلسفية ، وهي ان الجنة كائنة في كل مكان يحتله الانسان المسلم او العربي ، وان شيئيات هذه الجنة كائنه في استحضار فيض الضوء ، وسعة الجلسة ، ونافورة المياه ، وعدة التركيبة الترفيهية ، وبنية مجلس الحكماء والوعاظ . وفي عموم هذه الهوية نجد الجلساء فيها اقرب الى الارض منهم الى اي مكان اخر ، واميل الى الاطالة بالجلوس من التغيير المستمر، وارصن الى سماع الرأي والرأي المضاد منه الى الحكم المتسرع ، ولذلك نرى ان من اتى بالقوة لاحتلال الدولة الاسلامية والعباسية غير اول ما غير في تركيبة الديوان ، فادخل الكرسي ، والبهرجة ، وادخل العلو المكاني للوالي ، وغير في طريقة اصدار الاحكام ، وفي رؤية احوال الناس ، وبدا المجلس اكثر حركة بالرغم من انه ليس اكثر عدلا . وتذكر لنا كتب التاريخ اشكالا من الاحكام الجائرة التي كانت احد اشكال تغير الجلسة القضائية للديوان نفسه . اي تبعا لجور المحتل الجديد .

ولا تقتصر قيمة الديوان على السعة المكانية ، او الطريقة الدائرة في الجلوس ، بل ان المواقع المساحة الداخلية له ، رتب موزعة توزيعا فكريا . فصدر الديوان لعلية القوم ، والعين من الصدر لكبير هذه العلية ، ثم يتدرج مواقع الناس كل حسب علمه ومركزه وليس حسب قرابته او نسبه . ولطالما تغيرت المواقع اثر بيت شعر او رأي مقنع . وعند النظر الى هذا التقسيم في الوقت الحاضر ، نجده مقنعا فهو يتيح للفنان ان يعدد مواقع الرؤية للحدث بتغير درجات الصراع وتناسبها ، بمعنى ان للمكان الدائري الفسيح امكانية جمالية تكمن في هذا الفيض المكاني ، وفي هذه السعة الرؤيوية ، وفي امكانية الانتقال من موقع الى اخر تبعا للموقف الذي عليه تلك الشخصية .

وشكل الديوان العربي لم يقتصر وجوده على مكان الوالي او الخليفة بل ان الحياة الاجتماعية كلها قد تشربت به ، وحملت شخصيته ، فهذا الجامع مثلا بالاضافة الى اعتماده الباحه الدائرية لكل جزء من اجزائه فهو يسمح بدخول الضوء الفيضي المنتشر والمتدرج تبعا لاهمية المكان ، فعند مدخل الجامع ، يتشبع المكان بضوء متساو تقريبا ، معطيا انطباعا اوليا باختلافه عن الضوء في الخارج ، وعندما تستمر في الانتقال تنتقل معك درجات شدة الضوء ، حتى اذا ما استقرت قدماك في منتصف الديوان او الباحة المركزية ، توزع الضوء توزيعا خاصا يوحي بجو ديني خاص يضفي على القادم مسحة من جو اخروي .

واذا ما انتقلنا الى السوق البغدادي القديم ، نجد في طبيعة العمارة الاسلامية المقوسة الاجزاء ، مجالا لفيض الضوء ، ودخوله الى اجزاء السوق بالتساوي تقريبا . كما اعتمد السوق الشكل الدائري لباحة الارضية ، او الاقرب الى الدائري ، خاصة في طريقة الجلوس والبيع والشراء . وللسوق البغدادي القديم شخصيته القومية الواضحة ، فهو سوق العواطف والاشعار والتجارة ، سوق الوفرة والغنى والحروب والتخطيط ، سوق العبادة والزهد ، سوق الرجل والمراة على حد سواء ، وفي احشائه ، وبين جنباته نمت نواة المعارضة للسلطة ، وتدورست فيه مختلف الاراء والافكار ، وتنوقلت عبره شتى الحكايات والقصص والروايات ، ومن خلاله كون الانسان العربي جزءا من تاريخه ، ودون جزءه الاخر ، واذ تتوزع ارضية السوق مختلف طبقات المجتمع انما لتفصح عن الشعبية الدفينة في تركيبته كمكان لصراع الفكر والعقل والعمل .

ولم يقف شكل الديوان ، على مجالس الولاة والحكام والتجار والمصلين ، بل تعدى ذلك كله ، الى تركيبه البيت نفسه(٢) . حيث يبني المهندس الشعبي الحجرات حول باحة الدار المكشوفة ، ناقلا الروح الشرقية الفيضية الضوء والمكان الى داخل هذه الحجرات ايضا ، وما زال طراز العمارة الشرقية موجودا لحد الان ، في بعض المحافظات والمدن الصغيرة ، واذا ما عممنا رؤيتنا لباحة الديوان ، نجد ان بيوت اللهو والطرب والمنتديات الخمرية حاوية على تلك الخصوصية ، بل وفيها اضافات جديدة، من احواض الماء ، وسواها . لقد انتقلت قيم الصحراء المكانية الى تركيبة المجتمع الاسلامي ، خاصة في تداخل فيض الضوء ، بسعة المساحة ، وسيرورتها جميعا الى تكوين دائري – ديواني له شخصية عربية اسلامية يحمل في قيمه روحا لا تقف الا عند الحدود الكاملة للحالة . كما يحمل طابعا نفسيا مشبعا بحرية الحركة والتشخيص . المكان الديواني عند العربي ، هو مكان الاحتواء الفكري قبل ان يكون مكان سكن ، او راحة ، ولذلك نجده يبتني خيمة في الصحراء ويقيم من جزئياتها الصغيرة – حبة الرمل – تركيبا جماليا ، وفي الصحراء حيث لا يستطيع احد ان يحتوي كل شيء ، تصبح الخيمة – المكان – المجال الذي يجمع فيه العربي ماضيه وحاضره ، ويرسم على افقها الرملي مستقبله . تجارته ، وحروبه غزواته ، وميادين تفاخره ، علامات لطريق ، وشواهد لارشاد القوافل .

* * *

واذا ما اقتربنا من حقيقة الشكل الديواني ، نجد ان



المقهى والتي نشأت في عصور الغزو التركي ، وفي زمن العطالة الواسعة قد احتوت طبيعة الديوان في الجلسة وفي البناء ، كما احتوت خصوصيات المكان وكيفية توزيع الضوء ، ووضع الموقد ، وجلوس الناس ، وترتيب مقاعد الباحة ، والمقهى الاولى لم تعرف الكراسي بل كانت تعرف التكيات الطينية ، والبسط ، والمخدات ، ويطيل الجلساء القعود فيها ، فهي دواوين للقبيلة ، وقد انتقلت لعامة الناس ، وهي الجلسة الصغيرة ، وقد عممت على الجميع ، ولذلك تفتح المقاهي في نهايات الشوارع ، او عند التقائها ، وتكون من ثلاثة جوانب ، الجانب الرابع مفتوح للريح والضوء واقدام الاتين وحديث الناس في المقاهي قد اكتسب الشعبية الاسلوبية والموضوعات الاجتماعية العامة ، تطورت في بداية القرن العشرين الى اماكن تجمع للمعارضة ، ثم تحولت الى تجمعات للمتظاهرين وشهدت مقاهي بغداد وسواها مثل هذه الظاهرة .

وما يهمنا في شكل المقهى ، الطبيعة الديوانية لتركيبتها الداخلية وباستطاعة الفنان المسرحي ان يعيد لهذه التركيبة شخصيتها الشعبية ويستفيد من خصوصية المكان لعرض وجهات نظر مختلفة .

وفي اعتقادي ان للمقهى الشعبية قيمة فنية كبيرة، لم يستلهمه بعد ، لا الكاتب المسرحي ولا المخرج ، واذا كان ابو خليل القباني قد استفاد منها في اوليات هذا القرن ، فأن سعدالله ونوس الكاتب العربي الوحيد الذي التفت الى اهمية المقهى .

وفي العراق ، جرت محاولتان اخراجيتان ،

وتأليفيتان ، الاولى ، هي مسرحية بغداد الازل بين الجد والهزل لقاسم محمد ، حيث استخدم السوق البغدادي ، بتشعباته وقيمه وافكاره ، وقدم من خلالـه الاسلوب العربي للحياة الاجتماعية ، والمسرحية رغم انها كانت فكرية بالاساس ، وتعتمد على نصوص تراثية ، الا ان قيمة المكان ـ السوق ـ فيها كانت واضحة الشخصية والبناء . المحاولة الثانية ، كانت مسرحية قاسم محمد ايضا مجالس التراث ، وفي هذه المسرحية سيطر شكل الديوان الدائري ، ذو الطبيعة الاسلامية على احداث المسرحية . فكان مكان العرض ، هو الشخصية الفكرية لهذه المسرحية ، وطور قاسم محمد رؤيته للمكان الاسلامي ـ الديواني القديم باخراجه لمسرحية سعدالله ونوس رأس المملوك جابر . حيث قدم العرض ، في وسط قاعة مفتوحة للمشاهدين الذين احاطوا بالعرض من كل جانب. واستطاع عبر هـذه الطريقـة ان يكشف لنـا جوانـب الشخصية المختفية خلف الكواليس كما لو كنا نراها على المسرح . الشخصية المكشوفة الجسد ، والمرئية من عدة زوايا ، تفصح عن فكرها بطريقة تختلف عمـا لو كانت تحسب بأنها ستختفي خلف الكواليـس او الستائـر ، الشكل الديواني للمسرح ، يعمق احسـاس الشخصية بنفسها وبالمجتمع المحيط بها ، كما يجعلها ممتلئة بحريتها، ومشبعة بروحها المتيقظة النشطة . الطريقـة ذاتهـا استخدمها الفنان المخرج سامي عبدالحميد في اخراجـه « كلكامش » فوق ارضيةالمسرح البابلي، كما استخدمها قبل سنوات عدة ، الفنان جعفر علي في اخراجه لمسرحية « فيت روك » على ارضية حصن الاخيضر وقد نجحت تلـك المسرحية نجاحـا باهـرا واضاف عادل كاظم في « مقامات ابي الورد » رؤية اكثر تبصرا لطاقة المكان الشعبي وهو يغير بنية القصور والممالك (٢) .

***

مـاذا على الممثل ان يفعل ازاء خصوصية المكـان المسرحي ؟ في ابعاد التساؤل نفسـه تكمن الاجابة عنه ، ان دراسة لطبيعة المجتمع العربي من جوانبه المختلفة كفيلةبان تبلور خصوصية اسلوبيـة لفـن الممثل ، مع الاستفادة الواعية ، والذكية لكل التربية الجمالية لفـن التمثيل في العالم . وعندئذ لـن تكـون مثـل هـذه المهمـة الصعبة ، من اختصاص الممثل وحـده ، بل من اختصاص جهات عديدة .

وفيما يخص التركيبة الجمالية للممثـل في المكـان الديواني ، نقول ان ممثلنا العربي قادر على تنمية احساسه الفطري بالمكان من خلال اسلوب حياته الشعبية ، اي ان الارضية الاولية لنشأته فنانا بتركيبة فيضية وبخصوصية مكانية موجودة فيما يحياه ويحسه ويعيشه ، هذا اولا ، وثانيا لابد من توفر مختصين لدراسة جماليـة المكـان الديواني وتوظيف ما يستخلص من قبل المخرج العراقي لتكوين اسلوبية جمالية خاصة بطريقة العرض المسرحي .

يستطيع المتتبع لعروض مسـرحنا ، ان يتلمس بعض ملامح هذه الاسلوبية عن هذا المخرج او ذاك ، وعن هذا المؤلف او ذاك ، وفي اداء هذا الممثل وذاك ، لكنه لم يستطع بعد تكوين اسلوب خاص ومتميز ، ولعـل طرق الكتابة التي تستلهم التراث ، تنفتـح لتستلهـم اسلوب العمل للحياة نفسها التي انتجت ذلك التراث ، وعندئذ لم يكن اسلوب مجالس العرب في الحكم والغناء، وسماع الاشعار ، والتفاخر ، مجرد مكان لسماع الراي والراي المخالف، بل كانت الطريقة التي بني عليها ذلك المجلس كهيكل وتشكيل ، هي المقصودة في اسلوب الحكم والسماع والاراء . وما فعله قاسم محمد في بغداد الازل ، ومجالس التراث ، هو اكتشافه لقيمه المكان العربي في توضيـح الفكر العربي . **وبما اننا نقف ونجلس فوق الارض ، فاول ما نفكر به كيفية السيطرة على هذه الأرض ، وعندئذ نمد ابصارنا بمختلف الاتجاهات ، وعندما نتمكن من الابصار نودع ذلك المكان حصيلة ما توصلنا اليه .**

الممثل والدراما الحديثة

على مدى تاريخ الدراما منذ اليونان وحتى العصر الحديث ، نجد ان التغييرات التي تحدث في هيكل وبناء النص المسرحي يرافقها مباشرة تغيرات كبيرة تحدث على مستوى الاداء التمثيلي للممثل نفسه تتبعها بالضرورة تغييرات شاملة في رؤيـة الممثل والمخـرج الى التاريـخ والمجتمع والانسان . ورغم ان التاريخ الواسع للكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية الطبيعية ، قد شهدت انقياد الممثل لمبتكرات الاخراج والتأليف ، الا ان القـرن العشرين واواخر القرن التاسع عشر شـهدت تحولات فكرية وادائية احدثها وقادها الممثل نفسـه . هكـذا قرأنا عن ستانسلافسكي وطريقته في مطابقة الممثل مع الواقع ، وفي بحثه عن ذلك المكنون الشعوري المتوافق ، ومرافقة الجسد لكل ما يجد في هذا المجال . وهكذا طور ما يرخولد رؤية استاذه وبانشقاقه الفكري عليه عندما جعل الممثل حرا بعض الشيء ، وان له قدرة على الانفصال المتحرر من الشكلية الفعلية الموضوع فيها ، ثم على يد فاختانكوف الذي اعتمد على الواقعية السحرية وتوظيف الخيال ، وتحرر الجسد من كل العوائق المادية التي تحد انطلاقته ، وقد وصلت هـذه التجارب الملفته للنظـر والمؤسسة على روح علمية البحث ، الى حد اعتبار الممثل الوحدة الاساس التي تحرك كامل الفاعلية الفنية ، ففي تجربة غروتوفسكي ما يشير الى سيطرة الممثل على قواه

الروحية والجسدية والعودة به الى تلك التشكيلات البدائية التي كان يحاكي فيها العالم ويسيطر عليه ، ومثله او قريب منه . بيتر بروك الانكليزي الذي يعطي للتلقائية المدروسة بعض مواقع العمل في مدار فكري يمنهج بالتجربة المستمرة والخلق الجماعي ، واذا ما اضفنا تجارب الشبيبة في امريكا واوربا الغربية ، التي تعتمد على حرية الممثل الاسلوبية ومزجها بين الفرجة والنقد ، امكننا القول ان الفن الاشتراكي قد قطع شوطا طويلا في اعتماد هذه الجوانب ، وبالتالي اصبحت النقلة في تمثيل اليوم هي العودة بالجسد وبالفكر الى الطاقة البدائية الكامنة في بنية الجسد نفسه وتحررها من القيود الاجتماعية التي كبلتها خلال مسيرة المجتمع الانساني ، والعودة هذه تمت بعلمية تقرب مفهوم التمثيل من اعادة صياغة العالم الفني بشكل مغاير للطريقة المدرسية السابقة ، وتعد فنون افريقيا في الرقص الرافض للضغوط الطبقية والمناشدة للحرية ، وفنون امريكا اللاتينية في استيحاء الواقعية الاسطورية مادتين خصبتين لفكرة التمثيل المعاصر ، وطاقة مضافة للممثل من خلال توسيع مدار الحركة وشمولها معاني اوسع من معانيها السابقة ، ثم امكنها لان تعطي رؤية اكثر سعة من تلك التي يلقنها مخرج الامس الى الممثل .

وخلاصة الموقف اصبح الممثل هو السيد الاعلى صوتا في مسار الفن المسرحي ، لا لانه هو الملك كما قال احد الممثلين يوما . بل لانه هو المادة الاكثر قيمة في ايصال معنى وهدف المسرحية ، فهو جسد وروح ، مادة وعقل تكوين وكيان ، لغة وحضارة ، معاصرة وتاريخ .

* * *

اين يقف ممثلنا المحلي من هذه التطورات ؟ ثم ما مدى الاهمية التي يعلقها عليه المخرجون ومسؤولو الفرق ؟

لاشك ان الامر يبدو بعيدا عن الصواب اذا قلنا ان في استطاعة ممثلنا المحلي اللحاق بركب الفن في العالم لمجرد انه امتلك الرغبة في ذلك ولكن فهما اكثر جذرية لتركيبة الممثل الفكرية يجعله اقرب الى اتجاهات الفن التمثيلي في العالم رغم امكاناته الجسدية المتواضعة . والمحاولات الجادة التي عملها بعض المخرجين في صياغة لغة فنية لجسد الممثل الشاب من خلال اعطائه بعض الحركات الاساسية ، وبعض المحاضرات في فن المسرح وفن التمثيل ، تعد خطوات جيدة رغم فوقيتها وعموميتها . فالمحاولات كانت تنقل ثقافة وفن وتقاليد مبنية على اسس مستنبطة من تجارب واخلاق وتاريخ لها تجذر طويل في تلك الشعوب ، وكان الاحرى بمن نهض بمثل هذه المسؤولية ، ان يترجم لفناننا الممثل الشاب منهج تلك الرؤى الاسلوبية ، وكيفية استلهامه للتراث وللتاريخ ولحركة الجسد البدائية والروحية ، وكيفية ترجمة الحياة المعاصرة ترجمة مرئية ومسموعة من خلال الممثل ، واذا ما اعدنا النظر في الطاقة الهائلة التي امتلكها تراث امريكا اللاتينيةوافريقيا واوربا وكيف أمدت هذه الطاقة الممثل المعاصر بتشكيلات فنية ، اصبحت بعد منهجتها علميا ، الشكل الحضاري لفن التمثيل ،

امكننا القول ان التراث العربي ، الاسلامي ، وما يمتلكه من اساطير وخرافات وطاقة روحية ، واسلوب متميز ، وحياة مكتنزة ، وامكنة ذات تجدد من وعي ولا وعي الكائن الشرقي ، امكننا القول باننا نمتلك المادة الاولية التي انتبهت اليها افريقيا وامريكا اللاتينية ، فاستنهضت من خلالها تعبيرات فنية اصبحت اليوم وجها بارزا من اوجه الثقافة العالمية . ماكنا نحتاج اليه هو ترجمة المنهج الفكري ، ووفق المنطق العلمي، نستطيع ان نحول الحلم في الف ليلة وليلة الى طاقة جسدية وحركية ، ونستطيع

ان نترجم الخيال الاسطوري والشعبي لالف ليلة وليلة وسواها الى رؤى فنية عالية القيمة ، دون ان نفقد صلتنا بما توصل اليه الفن في العالم . عندئذ يصبح ما كنت قد قلته قبل قليل وبشأن المكان اكثر حضورا عندما نضيف عليه حضور التراث الاسطوري وتمثله في فن التمثيل .

قلت «**وبما اننا نقف ونجلس فوق الارض ، فأول ما نفكر فيه هو كيفية السيطرة على هذه الارض ، وعندئذ نمد ابصارنا بمختلف الاتجاهات ، وعندما نتمكن من الابصار نودع ذلك المكان حصيلة ما توصلنا اليه » واول هذه الاتجاهات ، هو التراث الاسطوري والشعبي لنا ، واذا ماتمكنا من استلهام واستيحاء قيمة التعبيرية في مجال التمثيل ، امكننا القول ان وقفتنا وجلوسنا سيكونان اكثر حضورا من مكاننا الخاص ، وسنطل على عالم الفن المتجدد بابتكارات جديدة .**

وما بقي ليس الا تكملة الخطوات الجادة التي ابتدات قبل سنوات باستوديو الممثل الذي فتحته فرقة المسرح الفني الحديث ، ومسرح الشباب التجريبي الذياسسته الفرقة القومية ، وبالتمرينات الاساسية التي عملتها فرقتا مسرح اليوم والمسرح الشعبي .

ولن تستكمل محاولتنا في دراسة تكوين الممثل المسرحي الا بتطبيقات من التمثيل المحلي ، ففي غابة الممثلين المتزايدة ، الكثير مما يقال عنها ، فيها النبت المثمر وفيها الاشواك ، وفيها ما يمزج بين النوعين ، نأمل في مقال اخر ، ان نعرج على بعض الممثلين الذين اثبتوا كفاءة فنية عالية .

كانون الاول / كانون الثاني / ١٩٧٩

هوامش

١ – يجد الدارس ان الفرقة القومية قد دأبت منذ سنوات على دراسة جمهورها المسرحي ، وضمنت نتائج ما توصلت اليه في النشرة المسرحية التي يصدرها مركز الدراسات والبحوث، كما عمدت فرقة المسرح الفني الحديث الى اجراء تجربة مشابهة .

٢ – درسنا هذه الظاهرة في مقال « المكان في الرواية » من المؤمل ان ينشر في مجلة آفاق عربية .

٣ – بغداد الازل بين الجد والهزل ، قدمتها فرقة المسرح الفني الحديث اما مسرحية مجالس التراث فقدمتها الفرقة القومية للتمثيل . ومسرحية مقامات ابي الورد قدمتها الفرقة القومية . من اخراج ابراهيم جلال . وقدمت الاكاديمية مسرحية كلكامش التي اخرجها سامي عبدالحميد . وكذلك قدمت مسرحية فيت روك لميكان تيري ، اخرجها جعفر علي ، اما مسرحية رأس المملوك جابر فقدمها معهد الفنون الجميلة واخرجها قاسم محمد .

دراسة



المسرح الحديث عند سعدالله ونوس

محمد المشايخ

سعدالله ونوس كاتب مسرحي سوري ، ولد في قرية بشمال سوريا تدعى حصين البحر ، عام ١٩٤١ .

وقبل ان نبدأ بالحديث عن مسرحه نود ان نتحدث عن الثقافة المسرحية التي خلقته واوصلته الى مرحلة الابداع والابتكار والتجديد ، فقد كان منهمكا في قراءة المسرحيات اثناء دراسته الاكاديمية في طرطوس ، وفي كلية الاداب بجامعة القاهرة واثناء عمله في قسم النقد بمجلة المعرفة السورية ، واثناء تعيينه في وزارة الثقافة السورية ثم وهو يدرس المسرح بمعهد الدراسات المسرحية التابع للسوربون بفرنسا وبالاضافة الى قراءته للمسرح ودراسته له ، فانه لم يكن يجعل الفرصة تفوته في حضور اية مسرحية تعرض في اي بلد من البلاد التي كان يعيش فيها ، ولا ننسى ان هذا كله قبل ان يجعل منه كاتبا للنصوص المسرحية خلق منه ناقدا يتصدى لدراسة كتاب المسرح واشهر مسرحياتهم ، ولا شك في ان هذا قد اعانه على كتابة ابحاثه النقدية في المجلات العربية المختلفة وساعده على كتابة مسرحياته ، التي نعرف منها اربع عشرة مسرحية هي « ميدوزا تحدق الى الحياة ، فصد الدم ، لعبة الدبابيس ، الجراد ، جثة على الرصيف ، المقهى الزجاجي ، حكاية جوقة التماثيل ، عندما يلعب الرجال ، حفلة سمر من اجل ٥ حزيران ، مغامرة رأس المملوك جابر ، الفيل يا ملك الزمان ، سهرة مع ابي خليل القباني ، الحياة ابدا ، الملك هو الملك » .

المراحل التي مر بها مسرحه :

ويمكننا بعد ذلك ان نقسم المراحل التي مر بهـا سعدالله ونوس في مسرحه الى ثلاث هي :

المرحلة الاولى التي سبقت حرب حزيران ، حيث تتصف مسرحياته في هذه المرحلة بالتجريد والاغراق في استخدام الرموز ، والغوص داخل النفس الانسانية ، فكان همه مركزا على الفرد وصراعاته الداخلية ومعاناته ووحدته ، وكانت كتاباته في هذه الفترة شبيهة بالبناء الدرامي الذي يعتمد على المنولوجات الطويلة .

وفي المرحلة الثانية التي تلت حرب حزيران عام ١٩٦٧ يخرج سعدالله ونوس من ذات الانسان الى واقعه والى القضايا التي يعاني منها ويكتوي بنارها في اطار الظروف التي نجمت عن تلك الحرب من الناحية السياسية .

اما المرحلة الثالثة فيمكن ان نقول انها قد ابتدات منذ عام ١٩٧٣ ، وبعد حرب اكتوبر بالذات ، وان كانت هذه المرحلة لا تنفصل عن سابقتها الا انها تحاول ان تركز على الانسان من خلال الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيش فيه .

ويرتبط بهذه المراحل الثلاث ، الواقع الذي كان ينطلق منه سعدالله ونوس ، ففي بداية المرحلة الاولى

كان يكتب مسرحياته دون ان يكون في ذهنه أي تصور لخشبة المسرح ، وكان في بداية تجربته مع الحياة ، فكان ما يشاهده في المجتمع من امراض تنطلق من افراده شاغلا له عما يدور في الواقع السياسي ، اما المرحلة الثانية فقد بدأها مصدوما سياسيا كما صدم غيره من الكتاب بعد حرب ١٩٦٧ فبدا ثائرا على الناس وحكامهم محاولا ان يكشف عن الاسباب التي أدت بهم الى الهزيمة وان يرسم لهم الطريق التي تساعدهم على تحاشيها ، اما المرحلة الثالثة ، فيبدو بها واعيا لما مر به في مرحلتيه السابقتين فلم ينظر للمجتمع ويهمل السياسة ، ولم ينظر للسياسة ويهمل المجتمع ، بل مزج بينهما معا في اطار واحد كي يعرف الناس اين يعيشون وماذا يدور في واقعهم وليعملوا على التغيير فيما يدور حولهم .

مسرح سعدالله ونوس من الناحية الموضوعية :

وحتى نكون صورة واضحة عن مسرح سعد الله ونوس ، فانه لابد لنا من دراستها من الناحيتين الموضوعية اولا ثم من الناحية الفنية ثانيا .

فمن الناحية الموضوعية نجد مسرحية (لعبة الدبابيس) تعيد الانسان الذي يعيش في الخيال الى عالم الواقع كي يرى نفسه على حقيقتها ، وتخلع عن المغرور كل عباراته وتكشف عنه ليعود الى جبنه وتخاذله ، وتجعل من القوي ضعيفا في اللحظة التي يجد بها من هو اقوى منه ، كل ذلك عن طريق معالجة ازدواجية الذات عند شخصية ذات جسد منتفخ عاجز مشدود الى الارض ، تحاول ان تعوض عما تفتقده في الواقع عن طريق التحليق في عالم من الخيال والوهم ، فتتحدث عن صداقاتها وفروسيتها ونبلها وذكائها ، وفي الوقت نفسه تقول انها لا تحب ان تتحدث عن نفسها ، وتدخل على هذه الشخصية شخصية اخرى تغرس الدبابيس في خدها وجبهتها ويدها ، ثم يأتي مطاردا هذه الشخصية من عالم سفلي ، وينهالان عليها ضربا وبكيان ، فيحاول ان يتخلص منهما باللعب أو المغامرة او الزهد او الدراسة التاريخية فيرفضان كل عروضه ، ويستمران في ضربه حتى ينتفخ جسده ، وفي النهاية تختلط الشخصية الثانية بالاولى في عالم وهمي مجرد ، وتنتهي لعبتهما بهزيمة حلم الفعل والفعل ذاته .

وفي مسرحية (**الجراد**) نلاحظ المأساة الانسانية الغامضة التي تتردد بعنف داخل الانسان في عالمه الخاص وبعيدا عن واقعه اليومي ، فالانسان يحب ويكره ويقتل ويضيع ، يواجه الموت والعطش في الصحراء وفي الوقت نفسه ينتظر نبعا صافيا وعطاء كريما ، كل ذلك عن طريق رسم صورة لشخص يحاول ان يقتني الزرنيخ لقتل اخيه والزواج من امراته انتقاما منه ومن والديه اللذين كانا يؤثران عليه ، فيبرز له شخص غريب يقتحم عليه غرفته وسط الظلام ويبلغه انه يعلم ما ينوي القيام به ، وعندما يتناجى الشخص مع زوجة اخيه يبرز له الغريب حاملا معه ثعبانا له مخلب حديدي ، فيهرب وتتبعه زوجة اخيه بعد ان قتلت زوجها ، وفي النهاية يجد نفسه مسمر القدمين وحيدا وسط القبور والشيوخ يحملون نعش اخيه ، فينظر اليه ابوه باشمئزاز ، في الوقت الذي تنطلق فيه من قبضة الام جرادة هائلة سوداء تهاجمه في بطنه ، ثم يتبعها جراد اخر ينهش بطنه وهو يتلوى من شدة الالم وطلب الرحمة .

وفي مسرحية (**جثة على الرصيف**) نجد متسولين احدهما ميت والاخر يجلس بجانبه على رصيف قرب سور قصر فخم ، فيمر بهما شرطي الحراسة الليلية ويأمرهما بعدم النوم على الرصيف لان ذلك ممنوع ، وعندما يعلم ان احدهما ميت ، يقع في حيرة ، ويفكر هو والمتسول الحي بطريقة يتخلصان بها من هذه الجثة ، فيمر بهما سيد انيق ومعه كلب جائع ، ويعرض عليهما ان يبيعاه الجثة ، وعندما يوافقان ، يطلب من الشرطي ان يشقها حتى يتأكد من انها لم تتعفن ، وعندما يفعل ذلك يأخذ السيد الجثة رافضا دفع ثمنها لان المتسول ليس قريبا لصاحبها والقانون لا يبالي بالصداقة ، فالحاكم ينام في قصره ، ولا يبالي بما يدور حوله من مآس ، والشرطي لا يهمه ما يحدث للناس من آلام بقدر ما يهمه الا يؤخذ عليه شيء من قبل الرقيب المسؤول عنه ، والمتسول لا يفكر الا بلقمة يأكلها وبساعة يشعر بالدفء من خلالها ، والسيد لا يهمه الا ان يكون كلبه ممتلىء المعدة ولو اكل جثث الاموات من البشر ، والقانون يساعد على هذا ولا يبالي بما يحدث للاخرين ، فنلاحظ المأساة في طريقة الموت ، وفي المفارقة بين عالم القصروعالم الرصيف ، وبين عالم الاسياد ومن يموتون بردا وجوعا .

وتعالج مسرحية (**المقهى الزجاجي**) الخطر الذي يمكن ان يقع فيه الانسان اذا لم ينتبه الى ما يدور حوله، واذا لم يحاول ان يعمل من اجل دفع ذلك الخطر عن نفسه وعن غيره ، وان من واجبه أن يكون يقظا ، وفي الوقت نفسه ان يعمل على ايقاظ غيره بكل الوسائل المتوفرة لديه ، وقد وصل سعدالله ونوس الى هذا الغرض بعد ان عرض لمجموعة من الزبائن في احد المقاهي وهم لا يكادون يتوقفون عن اللعب حتى حين يموت احدهم وفي اطار هذه الحياة نجد من يحاول الخروج عن اطارها عندما يشعر بخطر خارجي يتهدد المقهى ومن فيه ، ويطلب من الذين حوله ان يتساندوا معا لرد المعتدي ، ولكن لا احد يستجيب له حتى يصل الى حد اليأس الذي يجعله يقول « لقد متنا ، اننا اموات » .

اما مسرحية (**حكاية جوقة التماثيل**) فتعالج المطاردة والقهر على مستويين ، جسد الانسان وروحه ، قهر الانسان كفرد ، وقهر الناس جميعا ، وتبين ان القهر عندما يوجه الى الافراد لا يولد الا الخلل في الجسد والروح ، وحين يعم يولد التحدي والمقاومة ، كما تعالج اساءة استعمال السلطة حين يستغلها اشخاص لمصلحتهم الخاصة على حساب الناس الفقراء .

ففي الجزء الاول من المسرحية « مأساة بائع الدبس الفقير » نجد فقيرا يطوف المدينة طولا وعرضا كل يوم ليبيع طعام الفقراء ، فيحاول رجل الشرطة ان يستدرجه ليحكي عن متاعبه فيلعن اللصوص والقتلة ، ثم يساق البائع الى السجن ليلقى اصنافا شتى من العذاب الوحشي القاسي ، وبعد شهور يستدرجه الرجل مرة اخرى الى السجن حيث يحكي له عن صبي مثلوا به لانه كان يغني اغنيات من سالف الزمان ، ويخرج البائع من السجن بقايا انسان مشوه تتقاذفه ارجل البوليس في الطرقات .

وفي الجزء الثاني من المسرحية « الرسول المجهول في مأتم انتيجونا » نجد فتاة (رمز بها الكاتب الى مدينة ما) يقتل كل بنيها ومعارفها دون اي مقاومة ، ويتغير الحكام ولكن المراة الرمز لا تنسى من ماتوا على مرأى منها ، ويأتي اليها طفل يمثل الرسول المجهول الذي يدعو الى الحرية ومقاومة الاستبداد ، فيقطع لسانه .. وتنتهي المسرحية بجزئيها بمرض عضال يصيب الحالم حتى يميته وهو يحك جسده ، ويبقى الطفل (الرسول) حيا ، بينما تستمر المرأة في مناجاة من استشهدوا امامها.

اما مسرحية (**عندما يلعب الرجال**) فتحدثنا عن الامراض الاجتماعية الموجودة في الواقع وموقف الناس منها ، فتعرض للذين يسببونها ، وللذين لا يبالون بحدوثها ، والذين يحاولون ايجاد مبررات تضمن استمرارها على اساس انها وجدت في الماضي الذي خلق به الانبياء والمصلحون ، وللذين يحاولون القضاء عليها.

نجد في بداية المسرحية مجموعة من الرجال والنساء العجائز - يلعبون لعبة فطوم العوراء - حيث امراة معصوبة العينين تحاول ان تمسك بواحد من الذين حولها ، ثم نستمع الى حديث يدور بين شخصين حول الفوضى والشر والخيانة والحسد والفساد ، ثم يحاول احدهما اقناع الاخر - الذي يعتقد ان هذه الامراض لن تزول لا سيما ان الانبياء لم يستطيعوا ازالتها - ان لها



حلولا ، ثم نشاهد شخصين يلعبان « الدحل » ويتراهنان فيغلب احدهما الاخر ، ولا يعترف المغلوب بغلبه ، فتحصل مشاجرة حادة بينهما ، يتدخل للفصل بينهما شخص كان لا يؤمن بوجود علاج للامراض الاجتماعية ، فيغرس المغلوب خنجرا في بطنه ويهرب ، ويتبعه الغالب، وتعود مجموعة العجائز لتكمل لعبتها الاولى ،وكأن شيئا لم يكن .

اما مسرحية « **حفلة سمر من اجل ٥ حزيران** » فتعالج هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ ، وتخرج من حلقة التبرير التي سقط فيها كثير من الكتاب الذين تناولوا الهزيمة ولم يريدوا مواجهة الحقيقة ، فيعرض ونوس لاحداث مسرحيته على ثلاثة مستويات ، في الاول منها يقدم المؤلف احداث حرب حزيران من خلال منظور المسرح الرسمي الذي يهيمن على المخرج وهو منظور الدعاية الرسمية وتجسده مسرحية « صفير الارواح » ويتلخص هذا المستوى في حديث المخرج عما دار بينه وبين المؤلف « عبدالغني الشاعر » الذي وضع النص السابق ثم اصر على سحبه ، ثم يتضح ان المخرج يريد ان يكون نصه تمجيدا للبطولة والشاعر يرى فيه تزييفا للواقع .. اما المستوى الثاني فيجسد النقيض حين يعرض الصورة الواقعية لاحداث الحرب على لسان اثنين من النازحين الجدد ، وفي المستوى الثالث الذي يكون ذروة المسرحية يشترك جمهور المتفرجين والنازحين على حين يعتلي الرجل الرسمي خشبة المسرح ليلقي خطابا يندد فيه بالاستعمار واذنابه المتآمرين .

اما مسرحية « **الفيل يا ملك الزمان** » فتعالج الخوف من السلطة الغاشمة والضعف امامها ، وتريد من الشعب ان يكون متلاحما مع قضاياه المصيرية والاجتماعية وان يطالب بحقوقه ، وان يعمل علىتحقيق اهدافه ، فنجد انفسنا امام رعية مظلومة تصبر على الفقر والضرائب والاوبئة والمظالم واعمال السخرة ، وتعاني من فيل الملك الحاكم الذي يهدم يوميا اجزاء من بيوتها ، ويدوس على اطفالها ، ويقضي على ماشيتها ، ويفسد زروعها ومحاصيلها ، حتى يأتي اليوم الذي تضج فيه وتتجمع في ساحة عامة وتقرر بقيادة شاب من شبابها ان تذهب الى الملك كي تعرض عليه مصيبتها، وتفعل ذلك بعد ان قامت بتمرينات شاقة علىما ستقوله، وعندما تدخل قصر الملك ، وتنحني امام الملك ، تخونها الكلمات ، وتعجز عن النطق ، فيتكلم الشاب الذي تولى قيادتها باسمها مطالبا الملك بتزويج الفيل كي تخف وحدته ، وحتى ينجب لهم أعدادا لا تحصي من الفيلة ، مخالفا بذلك الهدف الاساسي الذي جاءوا من اجله .

وتبرز مسرحية « **مغامرة رأس المملوك جابر** » سلبية الجموع وخوفها وعجزها وتلاعب حكامها بها كما يشاؤون للمحافظة على مراكزهم ، فتبدأ في مقهى ينتظر رواده قدوم الحكواتي ليقص عليهم حكاية «الظاهر بيبرس » ولكنه ياتي ويقص عليهم بدلا منها حكايةتتحدث عن خلاف حصل بين الخليفة « شعبان المقتدر بالله » ووزيره « محمد العلقمي » ، ففي الوقت الذي كانت فيه الرعية جاهلة بما يحصل ، صابرة على الفقر والحرمان، كان الخليفة ينشر قواته في بغداد ، ويضع حراسه على ابوابها ، ويطلب النجدة من الولايات المختلفة ، وكان الوزير في مأزق صعب لا يجد حلا له الا بطلب النجدة من الاعاجم ، فيكتب رسالة بهذه الغاية ، ولكنه يقع في حيرة اذ لا يجد من يوصلها ، لان حراس الخليفة يقفون على أبواب بغداد يفتشون الداخل والخارج بدقة وتنتهي هذه الحيرة عندما يسمع بالامر احد المماليك ، فيطلب من الوزير ان يقص شعره وان يكتب الرسالة على رأسه، وينتظر حتى ينمو شعره من جديد ، ويقوم الوزيربذلك، ويصبر مدة طويلة ، وفي النهاية يخرج المملوك من أبواب بغداد ويصل الى ملك الاعاجم « منكتم بن داود » الذي يقرأ الرسالة ويرسل النجدة للوزير ويقتل المملوك حسب ما كتب على رأسه .

اما مسرحية (**سهرة مع ابي خليل القباني**) فهي محاولة لبعث التراث وفهمه عن طريق دمج لاحدى الحكايات من كتاب (الف ليلة وليلة) والتي تتلخص في حب هرون الرشيد لجاريته « قوت القلوب » ثم غيرة « زبيدة » زوجته وارسالها من يبنج الجارية وينقلها الى مكان بعيد ، وهناك يأخذها احد التجار من بغداد ويدعى « غانم بن ايوب » الذي كان يشيع جنازة صديق له ، ويعلم « هرون الرشيد » بالامر ويبحث عن جاريته، وتنتهي الحكاية بزواج التاجر من الجارية ، دمج ونوس هذه الرواية مع التجربة الريادية لابي خليل القباني وكفاحه من اجل اقامة مسرح في دمشق حتى ينجح في ذلك .

ويقدم سعدالله ونوس في مسرحيته الاخيرة (**الملك هو الملك**) قصة ملك استبد به الملل ولم يستطع تبديد ملله بالوسائل الترفيهية الكثيرة الموجودة في قصره الملكي ، فأراد ان يقوم بلعبة مسلية مع وزيره حيث بدأ الاثنان يقومان كل يوم بجولات وهما متنكران دون ان يعرف احد حقيقتهما . وفي احدى المرات يتعرفان على رجل فشل في تجارته وخسر كل امواله وهو يحلم فيان يصبح في يوم من الايام ملكا لينتقم من الذين وقفوا في طريقه وافشلوا تجارته ، ورغم معارضة الوزير للملك يقرر الاخير ان يواصل لعبته المسلية ويسلم امورالعرش الى هذا الرجل الحالم حتى يتمتع بالمفارقات العجيبة التي ستحدث ، لكن الاحداث تنقلب راسا على عقب حين يقتنع الرجل انه قد اصبح ملكا اذ يمارس سلطاته بثقة تامة وبيد حديدية ويصبح اشد قسوة من الملك السابق



الذي يدهشه ولاء جميع افراد حاشيته للملك الجديد حتى زوجته الملكة .

المسرح الذي يريده ونوس :

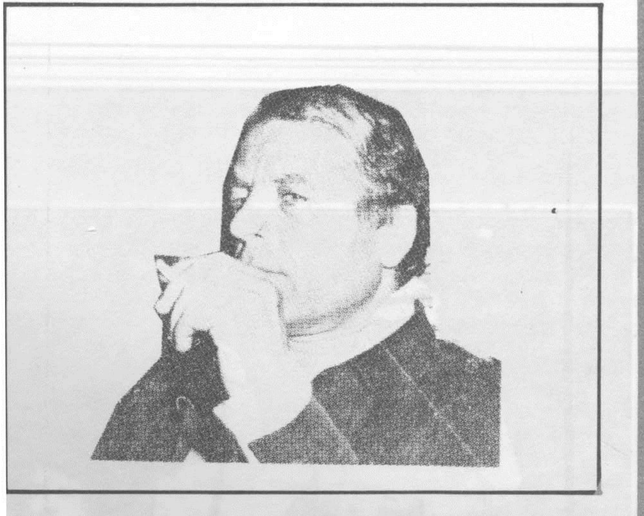
من خلال دراستنا لمسرحيات ونوس وكلماته التي سطرها في مجلات « الهلال ، الطليعة ، المعرفة ، الثقافة العربية » نجده جريئا في عرض ما يريد ، مركزا على عنصر التشويق ، منطلقا من المؤثرات الاجتماعية والسياسية والفكرية والفنية التي تقف وراء عمله ككاتب .

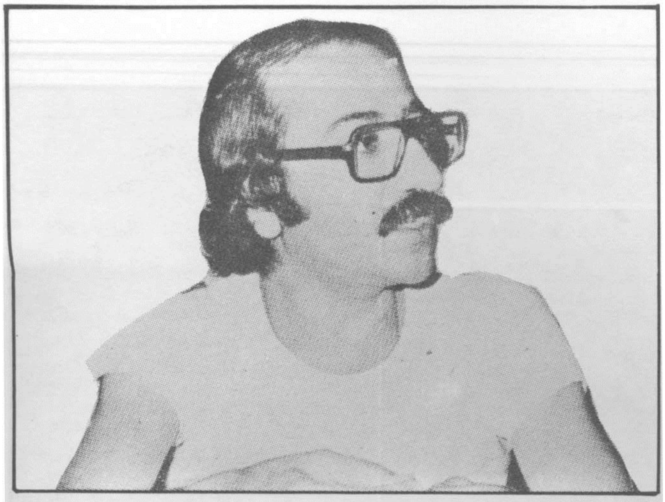
انه يريد مسرحا سياسيا يقوم ولو جزئيا بعملية تفريغ يومية وفي الوقت نفسه يعلم ويحفز متفرجه على التغيير ، ويريد مسرحا جماهيريا يتجه الى الطبقات الكادحة من الشعب ويدرس بعمق اوضاعها ومشاكلها وظروفها المعيشية ، يريد مسرحا جماعيا يشترك به افراد تتوفر لهم صفات من التجانس والوضوح في الرؤيا والحماس المخلص والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب تقوم مباشرة بتجربة من نوع جديد فتكسر طوق العمل التقليدي وتنطلق جماعة لا افرادا في بناء مسرح يحقق رسالته الاصيلة بعد ان تعي صراعها الاجتماعي وقدرها السياسي ، لذلك يقوم سعدالله ونوس في الوقت الحاضر بالاشراف على مسرح تجريبي : عبارة عن صالة وخمسة ممثلين وكان هدفه في البداية البحث عن اساليب الاتصال بالجمهور عن طريق عرض مسرحية عالمية او مسرحية عالمية كاملة ، ثم تقدم باسلوب كاريكاتيري يجعل الناس يسخرون منها ثم ادارة حوار مع الناس لمعرفة رأيهم فيما شاهدوا وسمعوا ليعرفوا مدى نجاحهم او اخفاقهم ، وليزرعوا في جمهورهم حسا نقديا ، لكن المشرفين على الحركة المسرحية راوا تحويل هذه الفكرة الى الشكل التقليدي ، حيث طالبوا بنص واضح محدد لعرضه بعد ان يقوم باخراجه مخرج ، ويؤديه ممثلون اداء ملتزما ، لا يتغير من ليلة الى اخرى ، وهذا ما لا يؤكد عليه سعد الله ونوس في مسرحه الحديث .

مسرح ونوس من الناحية الفنية :

وتمتاز مسرحيات سعدالله ونوس باستفادتها من الاساطير والاحداث التاريخية والتراث حيث تقدم له هذه شكلا جاهزا وموضوعا حدث في الماضي وما تزال جذوره تمتد الى الحاضر واضاف الى المسرح العربي اشياء كثيرة خرجت به عن نطاقه التقليدي حيث حطم الحاجز الرابع الذي كان يفصل بين الممثلين والجمهور وحين جعل شخصياته تتحدث في مسرحياته عما تريده الجماهير ، بالاضافة الى مخاطبته للعقل قبل العاطفة وحديثه من منطلق عقلي يصور الواقع بجراة وصدق ودقة ، ولا ننسى مسرحه السياسي ثم التسييسي الذي يربط بين الموضوع السياسي المعروض والجمهور الذي يشاهده .

وقد نجح مسرحه عندما تجاوز القطر السوري الى بعض الاقطار العربية حيث لقي اقبالا شديدا من الجماهير وارتياحا في نفوسها .





التجارب الجديدة في المسرح السوري الحديث

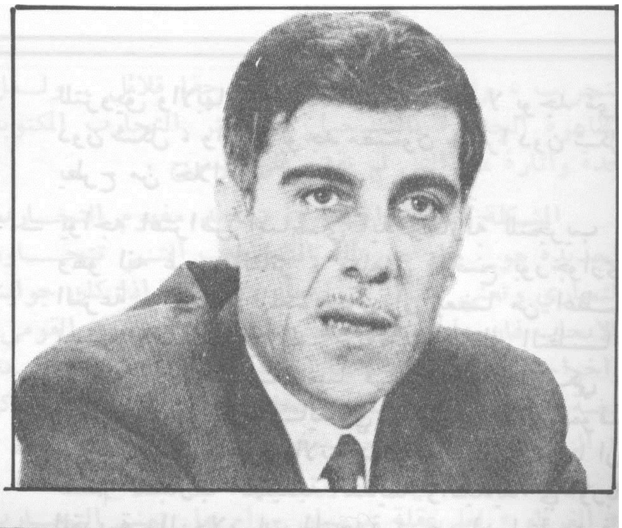
□ رياض عصمت

ـ ١ ـ

مفهوم التجريب في المسرح العربي عموما ـ والمسرح السوري خصوصا ـ مفهوم اشكالي مبهم . انه يشير الى عدة افتراضات متعارضة ، يتصل بعضها بمعنى الكلمة الحقيقي في المسرح العالمي ، وينأى بعضها الاخر تماما عنه باتجاه مفاهيم محلية مغايرة . ليس هذا مستغربا على أية حال طالما أن النقد العربي يفتقر في حالات كثيرة الى دقة المصطلح والى تماسك المنهج . كثيرا ما يحدث خلط بين كلمتي « طليعي » و « ريادي » ، وتحمل الاولى المسؤوليات والاعباء السياسية المرتبطة بالثانية . نفس الخلط يجري أما عن جهل وأما عن تجاهل بما يتعلق بمفهوم التجريب وأهدافه . وبما أن نزعة الفردانية قائمة بحدة كبيرة في الدوائر الثقافية في سورية ، فان كل مبدع يحاول التقليل من شأن تجارب غيره ، مستخدما كل الضربات غير المشروعة ، التي تصل الى حد الاتهام السياسي المباشر والتجريح ، ضد كل ما يخالف الرائج ، خاصة اذا كان هذا الرائج جديدا نسبيا في اطار الحركة المسرحية . لذلك تجد المسرحيين في سورية ـ خاصة الكتاب ـ يرافقون ابداعهم بحملات اعلامية هجومية ، مباشرة أو غير مباشرة ، محيطين تجربتهم بهالة من الدعاية المقدسة ، وجعل كل ما هو خارجها هداما أو رجعيا أو برجوازيا .

ـ ٢ ـ

ليست هناك تجارب جديدة بالمعنى المطلق للكلمة في المسرح السوري الحديث ، الا فيما ندر ، ولفترة مؤقتة جدا . كثيرون سيحتجون للوهلة الاولى على هذه المقولة ، لكنهم اذا أعادوا التبصر بدقة لراوا فيها قدرا كبيرا من الصحة . يعني التجريب عموما : « ارتياد أشكال تعبير مسرحية جديدة في التأليف والاخراج والتمثيل ، وتغيير علاقات الانتاج المسرحي ، وتحطيم بناء المسرح التقليدي . والهدف من التجريب هو الوصول الى نوع مختلف من الجمهور ، أو سهولة انتقال العرض المسرحي ، أو بساطة الانتاج ، أو الخلق الجماعي للعمل الفني ، أو العمق الشعري والفلسفي ، أو خلق طقسية جديدة للمسرح . » كل هذه الاهداف والسمات التي تطرحها في أذهاننا كلمة



تجريب من خلال انجازات كبار المسرحيين في العصر الحديث، من أمثال: ستانسلافسكي، كريغ، آ بيا، تايروف، فاختانكوف، بسكاتور، راينهاردت، كوبر، جيمييه، وانطوان. ثم من خلال انجازات الجيل التالي على يد: برشت، مايرهولد، آرتو، وغروتوفسكي. ثم من خلال جيل اليوم عند: جوزيف شاينا في بولونيا، أريان مينوشكين في فرنسا، بنه بسون في المانيا الديمقراطية، بيتربروك في انكلترا، الين ستيورات في الولايات المتحدة الامريكية، لوبيموف في الاتحاد السوفييتي وبيتر شتاين في المانيا الغربية، وهولبرغ في فنلندا. وقد تعمدت من خلال العرض السابق أن أغفل أسماء كتاب المسرح، الا الذين ساهموا في الاخراج، كما ذكرت أسماء لمخرجين يسود الان اعتقاد بأنهم كلاسيكيون لكني أعتقد انهم كانوا في نفس الوقت تجريبيين وطليعيين في زمانهم. وهنا أحب أن أسجل أن كل الانجازات الطليعية في الشكل المسرحي تمت بايحاء من انجازات الكتاب المسرحيين السباقة عليها. مع استثناء الاعمال جماعية التأليف أو المستوحاة من كلاسيكيات غير مسرحية، كما عند توماشيفسكي البولوني وفرقته الايمائية العظيمة).

اذا عدنا بعد هذا للمسرح العربي عامة لوجدنا أن عددا من مخرجيه يتسمون بالروح التجريبية الخلاقة مع تنوع الاشكال. هناك الطيب الصديقي من المغرب الذي جرب تحطيم البناء المسرحي وتقديم عروض في الساحات العامة وملاعب الكرة، كما جرب بعث أشكال تراثية سواء من الادب القديم كالمقامات وأشعار الجوالين، أو من الظواهر المسرحية البدائية كمسرح البساط والسر والحلقة. هناك أيضا تجارب اللبنانيين الطليعية المتراوحة بين تأثيرات مسرح العبث والمسرح السياسي، عند انطوان ولطيفة ملتقى، ريمون جبارة، منير أبو الدبس، وروجيه عساف. وهناك جماعة المسرح الجديد من تونس. وهناك سامي عبدالحميد وقاسم محمد من العراق. وهناك د. ليلى أبو سيف ومسرح القهوة في مصر العربية.

حاولت ـ كما هو واضح ـ ان أوسع آفاق التجريب بقدر الامكان، وألا أقصره على شكل مسرحي معين، قد يكون مغلقا أو مستغلقا على الفهم والذوق. ولكني في الوقت نفسه لم أخرج عن حدود التعريف العالمي المذكور قبل قليل. والان تبدأ التساؤلات: لماذا اعتبرت أن التجارب الجديدة نادرة في المسرح السوري الحديث، وأنها محدودة الآفاق والتطلعات؟ ما هي الاسباب وراء ذلك ان صحت المقولة؟ أين أضع أعمال فواز الساجر، حسن عويتي، وليد قوتلي بين المخرجين السوريين؟ وكيف أقيم أعمال سعدالله ونوس، ممدوح عدوان، محمد الماغوط، وليد اخلاصي، فرحان بلبل، عبدالفتاح قلعهجي، ومسرحياتي أنا نفسي اذن؟.

هناك قضيتان محوريتان تعترضان مسألة التجريب، أولاهما: الانتاج والبناء المسرحي، وثانيتهما: الاتهامات السائدة في الوسط الثقافي ضد التجريب.

ـ ٢ ـ

الانتاج والبناء المسرحي:

١ ـ تبعية المسارح للدولة: جميع الصالات المجهزة للعرض المسرحي تابعة للدولة أو للنقابات شبه الرسمية. فهناك «مسرح الحمراء» حيث يقدم المسرح القومي بدمشق عروضه، وهناك «مسرح القباني» حيث يقدم المسرح التجريبي بدمشق أو فرقة جادة ما عروضهم. هناك المسرح العسكري الذي احترق فاتجهت «الادارة السياسية للجيش والقوات المسلحة» لفكرة تحويل صالة سينما شعبية كبيرة في وسط المدينة الى مسرح تابع لها بدلا من المسرح القديم المحترق. وهناك أيضا صالة «مسرح العمال» التي يقام عليها مهرجان الفرق العمالية، ثم تؤجر بقية السنة للفرق الخاصة.

في حلب هناك «صالة نقابة الفنانين» التي تؤجر أيضا أو تتم اعارتها رسميا. أما باقي الصالات فضعيفة التجهيز. وفي حمص هناك صالة قديمة للمركز الثقافي أصبحت تابعة لاتحاد الشبيبة وصالة جديدة لم ينجز بناؤها بعد.

هذا باختصار عن دور العرض الرئيسة في سورية، اضافة الى باقي المراكز الثقافية وصالات السينما. أوردت هذا لأؤكد من خلاله أن فرقة رسمية أو شبه رسمية لا تفكر في التجريب بتحطيم البناء المسرحي التقليدي لان مسرحها موجود وجاهز وشبه فارغ طوال السنة. من جهة أخرى فان فرق الاتحادات والنقابات حريصة كل الحرص على جماهيرية عرضها وعدم تحديه للذوق السائد والفهم المتعارف عليه، وهو ما سأتعرض له بالتحليل في المقطع التالي من هذه الدراسة.

٢ ـ وضع الفرق المسرحية: وهي اما رسمية يهمها ارضاء الذوق العام وتوازن الكفة النسبي مع المسرح

التجاري مع الحفاظ على الجدية ، وأما نقابية ـ كفرقة العمال المركزية أو كفرقة عمال حمص ـ وكلها فرق تهدف لارضاء الجمهور الذي تتوجه اليه ، ويسعى افرادها للنجاح والاقبال ، مع ملاحظة جدتهم في عالم المسرح ورغبتهم في توكيد ذاتهم بطريق مأمونة . اما النوع الثالث من الفرق فهي الفرق الخاصة ، وهي تجارية حريصة على الربح حتى ان معظمها يقدم تنازلات فنية وفكرية مخجلة . اما النوع الرابع فهو فرق جادة مؤقتة تطل علينا بعمل أو عملين ثم تتوقف ، مثل : « فرقة المسرح » التي أسسها ونوس مع ممثلين محترفين في أوائل السبعينات وقدمت عملين ثم تفرقت ، ومثل « فرقة المختبر المسرحي » التي قدمت حتى الان عملا واحدا هو « قصة حديقة الحيوان » ولم تقم بجديد منذ عامين ، ومثل « فرقة نقابة الفنانين » بحلب التي أسست مؤخرا كبديل عن الفرق الخاصة المتهافتة والفرق الرسمية الغارقة في البيروقراطيات ، وأخيرا مثل « فرقة المسرح الجامعي » بدمشق التي تتميز عن فرق الاتحادات الاخرى بأن لها تاريخا طويلا وأنها قدمت مسرحيات هامة ورائعة من المسرح العالمي والمحلي ، مثل : « في انتظار اليسار » و « هوب لا نحن نحيا » من اخراج حسن عويتي « أن نكون أو لا نكون » و « رسول من قرية تاميرا » من اخراج فواز الساجر ، كما قدمت من قبل « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » و « كيف تركت السيف » واخرجهما بسلم العيد وفيصل الياسري . ويكاد نشاطها أن يكون متوقفا الان وقد هجرها نجومها الى المسارح الرسمية ومحطات التلفزيون بعد أن لمعوا ، غرقت في بيروقراطية رقابة النصوص وعدم توفر كادر بديل يملأ فراغ من غابوا .

اذن ، عدا الاستثناءات القليلة المذكورة هناك اجداب على صعيدي المسارح الرسمية أو الخاصة من حيث التجريب والتجديد ، فالجميع يسعى الى السهل المضمون .

٣ ـ عدد الفنانين الممثلين في سورية محدود ، لذلك تجدهم يعملون هم انفسهم في المسارح والاذاعة والتلفزيونات المختلفة . انهم بالتالي غير متفرغين جديا للتجارب الجديدة الخلاقة . انهم لا يغامرون ، وهذا ما يجعل مغامرة الكتاب اقل بالتالي عما هي عليه لو توفرت فرق مسرحية طليعية عديدة ، فالكاتب المسرحي لا يكتب عادة لينشر في كتاب بل ليعرض على خشبة المسرح ، واذا لم يتوفر أفق يتيح له المغامرة فان الغالبية لا يقدمون، وانما يجارون السائد مع قليل جدا من التجديد .

الاتهامات السائدة ضد التجريب :

١ ـ هناك خلط في المصطلح بين « الشكل » و « الشكلانية » . لذلك يسود اتهام عشوائي ان كل ما هو بحث في الشكل الفني عدو للمضمون ، ونزاع للتزويق والابهام والحذلقة ، علما بأنه لا يوجد شيء دون شكل ، وانه لا يوجد مضمون حصرا دون شكل يطرح من خلاله .

٢ ـ يواجه اعتراض اساسي أية محاولة للتجريب ، وهو انه غربي التأثر ، وباعني أوضح بورجوازي النزعة . ويغفل المعترضون أن بعضا من أعظم تجارب التجديد في المسرح ولدت في ظل النظام الاشتراكي ومازالت تحيا فيه : غروتوفسكي ، توماشيفسكي ، شاينا في بولونيا ، لوبيموف واناتولي آفروس في الاتحاد السوفييتي . كما أن معظم التجارب الطليعية القديمة والجديدة في أوربا الغربية والولايات المتحدة (جوان ليتلوود في انكلترا ، جوليان بيك وجوديث مالينا في الولايات المتحدة ، اريان مينوشكين وفرقتها مسرح الشمس في فرنسا) كلها تجارب تقدمية وان كانت في مجتمع رأسمالي . ان الفن في الشرق او في الغرب لا يمثل النظام بالضرورة ، بل كثيرا ما يكون الفنانون العظام متجاوزين للطروحات الصارمة الجامدة في نظام شيوعي أو للنزعات التجارية في نظام راسمالي . ولو خضع الفنانون لأطر النظريات ، ولم يبحثوا ويجربوا ، لأساء هذا للفن والثقافة في الشرق والغرب معا .

٣ ـ اما الاتهام الثالث فهو أن التجارب الجديدة تتوجه للنخبة بالمفهوم الطبقي البورجوازي . والواقع أن بعض التجارب الجديدة تتوجه للنخبة ولكن ليس بهذا المفهوم ، بل بالمفهوم الثقافي المحض والثقافة في سورية كما في اقطار عربية أخرى تنتهج انظمة ذات قرب من الاشتراكية ، منتشرة بين مختلف الطبقات ، وليس مقتصرة على الاثرياء فقط . ومفهوم النخبة هذا ناجم عن البناء المسرحي الصغير وعن عدم اقبال الجمهور العريض على المسرح الحديث والادب الحديث : وبالتالي فهو مفهوم واقعي جدا وسليم . ان النظرية المسرحية يجب أن تنبع من مكان العرض المسرحي ومن امكانات الفرقة ، أما اذا انفصلت عنهما فهي مجرد ثرثرة في غير محلها ، واضاعة للتوجه والتواصل .

ـ ٤ ـ

اين يقف الكتاب المسرحيون في سورية من التجريب؟ كلهم طمحوا لان يقدموا تجارب جديدة ، ولكن كل اختباراتهم كانت تستهدف الصلة بالجمهور العريض ومنافسة القطاع التجاري ولم تكن تطويرا للعمل الفني ووسائل التعبير . اعني ان نزعة التجديد في المسرح الجاد هي ايضا تجارية وان كانت وسيلتها هي السياسة في المسرح بشكل مباشر وحاد . اذن ، كل الكتاب طمحوا

للتجريب ، ولكن المجربين منهم حقا قلائل . ولعل الظاهرة الجديرة بالتسجيل ان أكثر التجارب المكتوبة جدة واثارة هي التي لم تقدم على المسرح .

المشكلة التي تواجهنا في تحديد مفهوم التجارب الجديدة هو : هل هي تلك التجارب التي تتجاوز التجاري وتعني بشكل فني جاد وناضج ؟ اذا كان جوابنا بالايجاب فان هذا يشمل معظم مسرحيات المسرح القومي، واخراجات د. رفيق الصبان ، علي عقلة عرسان ، وأسعد فضة ، ونصوص مصطفى الحلاج وعرسان . سنذكر « الزير سالم » لالفريد فرج من اخراج الصبان ، « سيزيف الاندلسي » لنذير العظمة من اخراج فضة ، و « الغرباء » لعليعقلة عرسان . أم هل تعني التجارب الجديدة محاولات الاتصال بجمهور أوسع عن طريق الطروحات السياسية ، وتداخل الصالة بالمنصة ، والمتفرج بالممثل ، ضمن بناء المسرح التقليدي ؟ ان صح هذا المفهوم فانه يشمل أعمال سعدالله ونوس ، ممدوح عدوان ، فرحان بلبل .. وغيرهم ، واخراجات : حسن عويتي ، وعلاء الدين كوكش ، وفواز الساجر . سنذكر «حفلة سمر من أجل٥ حزيران » لونوس ، « كيف تركت السيف » لعدوان ، « الممثلون يتراشقون الحجارة » لبلبل « رسول من قرية تاميرا » لدياب . أم هل تعني التجارب الجديدة عروضا مسرحية طليعية تتوجه للنخبة الثقافية من طلبة وشباب وتحاول أن تعرض رؤى فنية معمقة عن الواقع ومصاغة بشكل مسرحي أكثر شاعرية وأشد غرابة من السائد ؟ عندها سنذكر « أن نكون أو لا نكون » التي اشتركت في تأليف قسم من أقسامها الثلاثة مع اوزوالدو دراكون وممدوح عدوان واخرجها فواز الساجر ، وسنذكر « يوميات مجنون » لغوغول للمخرج نفسه ، وأعمالا قليلة أخرى . سنذكر اخراج الفنان الشاب نجاح سفكوني لمسرحيتي « هل كان العشاء دسما أيتها الاخت الطيبة » لمسرح الشعب بحمص ، فكانت فاتحة وخاتمة نشاطاته . وسنذكر أيضا المخرج وليد قوتلي في اخراجه المتميز لمسرحية ادوارد آلبي « قصة حديقة الحيوان » باسم « المختبر المسرحي » ، وهو تجمع حر من الفنانين .

بالطبع ان مفهوم التجريب الخالص يقتصر على عروض النوع الثالث ، وان كانت كلمة « التجارب الجديدة » فضفاضة بحيث تشمل النوع الثاني ايضا ، وربما بعضا من أعمال النوع الاول . ومن الملاحظ ان أكثر كتابنا المسرحيين تجريبية ــ ولعل الاصح أن نقول ان ميلهم للتجريب ازداد ــ هم من حلب حيث الفرص اقل للتجارب الجديدة ، خاصة وان المسرح التجاري بدأ يجد فيها اليوم أرضا خصبة . ان معظم مسرحيات وليد اخلاصي التجريبية لم تقدم ، بينما قدمت له جميع أعماله العادية الاميل لمجاراة السائد والمتعارف عليه . كذلك أعمال عبدالفتاح قلعهجي ، وهو كاتب جديد يقدم في أعماله حوارا أميل للذهنية والتجريد ، ولكنه يوحي باطار بصري غريب وملفت للنظر لو اتيح لبعضها الظهور على خشبة المسرح المحترف . ولعلني شخصيا من الكتاب الحائرين بين النمطين الثاني والثالث ، ميال الى المسرح الشعبي الشامل في المسرحيات الطويلة ذات المضمون السياسي ، وميال الى التجريب الطليعي في المسرحيات القصيرة .

لكنني بوجه عام لا أميل الى الموافقة على أعتبار كل من يطرح شكلا مسرحيا معاصرا أصبح متعارفا عليه ومقبولا منذ عشرات السنين في العالم يقدم تجربة جديدة. انها جدة نسبية ، وبما ان تراث الانسانية متداخل ومتواصل فان اعتبار ونوس تجريبيا أكثر من بيرانديللو مثلا ، وعدوان أكثر من سترندبرغ ، هو مزاح ثقيل بلاشك . عدا استثناءات من اعمال عدوان القصيرة ــ وغالبيتها الساحقة لم تظهر على المسرح قط ــ فان هذه الاعمال هي بمثابة التأسيس لمسرح سوري حديث ، وليست تجارب جديدة حقا حتى على صعيد المسرح العربي . ان أعمال ميخائيل رومان ، ويوسف ادريس ، وصلاح عبدالصبور ، وكاتب ياسين ، وأحمد الطيب العلج ، وعادل كاظم ، سباقة عليها زمنيا على الاقل ، وفنيا في بعض الحالات . ولاشك ان الشاعر محمد الماغوط كان رائدا في هذا المجال بمسرحيته « العصفور الاحدب » كذلك لا يمكننا اعتبار اخراجات فواز الساجر ووليد قوتلي وحسن عويتي ونائلة الاطرش ومحمود خضور سباقة لا تاريخيا ولا في القيمة على اخراجات ابراهيم جلال ، عبدالرحمن كاكي ، المنصف السويسي ، جلال خوري ، كرم مطاوع ، سعد أردش ، رفيق الصبان ، وشريف خزندار . ولكن بعد ثغرة المراوحة في الشكل المسرحي زمنا طويلا جدا في سورية عند مخرجين أما جادين وتقليديين ، أو تجاريين وسطحيين ، عاد المسرح السوري على يد شبابه الجديد الى التوازن ومتابعة ما انقطع ، انما متأخرا وبشيء كثير من التشتت ، والتفاوت في المستوى ، والعقبات . ولعل جزءا من المسؤولية يقع على عاتق المنظمات الشعبية والمؤسسات الرسمية المشرفة ، بينما يقع جزء آخر على الفنانين الشباب في الجامعة والمدارس الثانوية والمعامل ، فهم الذين نتوقع أن يقودوا العمل المسرحي ويخلقوا الفرص للكاتب والمخرج اللذين يملكان رؤى جديدة . ان أهم ما في العمل المسرحي هو أن تكون هناك « فرقة » بالمعنى الكامل للكلمة ، وبعدها لن توجد ازمة نص ، أو ازمة مخرج ، أو حتى أزمة جمهور .

ــ ٥ ــ

التجارب الجديدة منذ السبعينات :

ليسمح لي القاريء أن أعالج هذا القسم معالجة شخصية من خلال تجربتي المباشرة في تدويب عدة

تجمعات لممثلين هواة على فن التمثيل ، واخراج اعمال قليلة لهم ، ومن خلال علاقتي الوثيقة بعدد كبير من مخرجي وممثلي المسرح السوري الحديث ، وصلتي بمشاكلهم وتدريباتهم وآمالهم واحباطاتهم ، ومن خلال متابعتي لاعمالهم تحليلا ونقدا ما يزيد عن عشر سنين . واعني انني سأسجل ما انطبع جيدا في ذاكرتي واثر فيها من نشاطات مسرحية لامعة منذ بداية السبعينات .

د. رفيق الصبان :

رغم ان الصبان هو المخرج الكلاسيكي الاول في سورية ، ومؤسس النهضة المسرحية والفنية منذ اواخر الخمسينات وبداية الستينات ، حيث قدم عددا من الاعمال الشكسبيرية والموليرية ـ اهمها « تاجر البندقية » و « طرطوف » ـ رغم هذا كان الصبان احد رواد التجارب الجديدة في الشكل المسرحي وذلك منذ عام ١٩٦٩ حين قدم مسرحية ناظم حكمت « حكاية حب » . احب اولا ان انوه بأن الصبان كان من المخرجين الذين تتلمذوا على فيلار ، وبهذا كان من انصار اسلوب ستانسلافسكي في اواخر حياته ، ـ او اذا شئنا ـ ستانسلافسكي على الطريقة الفرنسية . كما احب ان اذكر بالتقدير عمل الصبان الدائب والمتحمس مع مجموعات هواة من الطلبة ، ليتابع ما بداه حين اسس « ندوة الفكر والفن » التي كان اعضاؤها عماد « فرقة الفنون الدرامية » العظيمة في التلفزيون ، ثم « المسرح القومي » التابع لوزارة الثقافة . لقد كان يعمل اذن في سبيل رفد الحركة الفنية بعناصر شابة ، ولا يأبه لمستوى الاحتراف ، بل يقدم على العمل الفني الانساني دون تردد مع الشباب . نجده اخرج « الكترا » سوفوكليس في معهد الحرية (اللاييك) ، ونجده اخرج « جعجعة بلا طحن » لشكسبير بالانكليزية لجامعة دمشق ، (وكان لي شرف العمل معه فيها ممثلا في تلك الفترة بصفتي طالبا في السنة الثالثة من قسم الادب الانكليزي) .

هذه الاعمال قدمها الصبان قبل حرب ١٩٦٧ . ولكننا نجده بعد تلك الحرب وقد ابتعد عن الموضوعات الانسانية العامة ، والكوميديات الخفيفة ، ليقدم اعمالا اكثر التزاما وعلاقة بمشاعر الجمهور الوطنية ، في تلك الفترة قدم «بنادق الام امينة » المقتبسة عن برشت ، « حكاية حب » لناظم حكمت ، « مأساة بائع الدبس الفقير » لسعدالله ونوس ، ثم أخيرا « الزير سالم » لألفريد فرج .

في هذه الاعمال الاخيرة كان الصبان يطور رؤيته في الشكل المسرحي باطار مجرب ، دون أن يتخلى عن لمسات كلاسيكيته الانيقة المعروفة . اعتمد الصبان في اطار رؤيته الجديدة على الممثل اكثر من ذي قبل ، وحاول تبسيط الديكور المسرحي وتجريده . لم يعد يابه بأن يكون الجو واقعيا كلاسيكيا ، بل اخذ يميل الى أن يكون الديكور رمزيا مجردا .

في « حكاية حب » اعتمد للديكور والالبسة جميعا لوني الاسود والابيض ، فعكس حدة الصراع بين الخير والشر ، وعكس أيضا شكليا احساسه الداخلي كفنان ومثقف بضرورة الاختيار الواضحة والحاسمة في تلك المرحلة الصعبة التي اعقبت حرب ١٩٦٧ . وكما اختار بطل الاسطورة العمل وتحطيم الصخر ، اختار الصبان موقفه مدافعا عن الحرية والديمقراطية ، مناديا بالعمل والصمود في وجه التحديات . انه موقف نابع من شعور المحبة الغامر للوطن والانسان ، ولقيم العدالة والكرامة .

في « مأساة بائع الدبس الفقير » يزداد اقبال الصبان على التعبير بالكلمة والاحساس ، ويزداد اصراره على الدفاع عن الحرية . ان طبيعة العرض لم تعد مهمة ، وزركشة الازياء والديكورات والاكسسوارات لم تعد موجودة . اصبح المكان عبارة عن مساحة فارغة يملؤها افراد الجوقة ، والاشياء عن متخيلات وهمية يبث فيها الممثلون الحياة بقدرتهم على الايماء . لقد كان العرض بسيطا في تنفيذه ، يعتمد على الاحساس الداخلي للممثل على الرغم من أن نوع المسرحية اقرب للبرشتية التعليمية حيث يشخص الممثلون اكثر من أن يجسدون . لذلك بدت أقل حيوية واكثر املالا من المسرحية القصيرة الاخرى التي اشتركت معها في نفس العرض « الفيل يا ملك الزمان » واخرجها علاءالدين كوكش ، مع ملاحظة أن الثانية أحدث وأجمل من ناحية التأليف . أما قمة أعمال الصبان من حيث التجديد في الاخراج المسرحي فهي « الزير سالم » رغم انني اعرف شخصيا انه لم يحقق الا جزءا يسيرا من رؤيته الاخراجية لهذا العمل لخشيته من سوء التنفيذ . اعتمد الصبان على لوني الاسود والاحمر في الثياب ، وكان الديكور الذي صممه الفنان خزيمة علواني رمزيا معبرا ، بحيث يتحول العرش الى قبر وتحيطه من اول المسرحية الى آخرها أسمال من الخيش ترمز لمضارب الفقراء . أما من حيث الاداء فقد اعتمد على تقطيع الحركة بشكل حاد ، ينسجم مع توفر حركة الممثلين وتشكيلاتها الجمالية المعبرة ، ليعطي في النتيجة شكلا حديثا لتراجيديا عربية تنهج نهج التراجيديات العالمية الكبرى . لقد كان الصبان يحلم بأن يستخدم تشكيلات الجوقة بطريقة راقصة حديثة وأن يجعل أفرادها يحملون تروسا من المرايا التي تنعكس عليها الاضواء والوجوه . وكان خليقا بمثل هذه المشاهد أن تعطي تأثيرا أخاذا في الشكل والمعنى ، الا انه خشي ضعف الاداء عند الكومبارس مما يمكن أن يهبط بالعمل الذي تألقت فيه منى واصف واسامة الروماني وعدنان بركات ، وكان طلحت حمدي فيه بأحسن حالاته

المسرحية . كانت هناك مشاهد جديدة على مسرحنا في « الزير سالم » ، منها مشهد السكر والعربدة ، ومشهد المعركة الحربية الذي دار في الظلام والتمعت فيه بعض السيوف ، فأعطيا جوا مسرحيا رائعا . ولكن العرض بسبب التردد في التجريب الى أقصى مداه افتقد بعض الحيوية ، وخرج ايقاعه بطيئا أحيانا ، ولم يساعد جميع الممثلين المخرج على تحقيق ما ابتغاه من تقطيع حاد في الحركة ، وقوة في الاحساس ، وعنف في التعبير . لقد كان الصبان مجددا في اطار المسرح الكلاسيكي ، لكنه لم يكن من أصحاب المسرح الميت .

فرقة المسـرح :

تجمع عدد من الفنانين المحترفين البارزين أمثال هاني وأسامة الروماني ويوسف حنا ولينا باتع وفايزة الشاويش حول الكاتب المسرحي العائد حديثا آنذاك من دورة في فرنسا : سعدالله ونوس . وقد ساعد على اقامة هذا التجمع النجاح الذي لاقته مسرحية « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » فنيا وسياسيا وجماهيريا .

ولكن عمر الفرقة الوليدة التي تحمل تطلعات نظرية عبر عنها ونوس في بيانات مسرحية نشرها في مطلع السبعينات لم يطل ، اذ أن عملها التالي الذي ألفه وأخرجه ونوس بنفسه لم يلق النجاح المنتظر ، فمنع قبل عرضه مباشرة ، ثم سمح بعد عام من الانتظار ، لكنه لقي استقبالا فاترا في عرضية اليتيمين بمهرجان دمشق المسرحي الرابع آنذاك . كانت تلك مسرحية « مغامرة راس المملوك جابر » المتقنة تأليفا والتي لم يحسن ونوس اخراجها ، فقضي بذلك الفشل غير المتناسب مع التطلعات العريضة للفرقة ، وترقب الجمهور الجاد ، وحتى مع مستواه ككاتب مسرحي جيد نال ثناء لا خلاف عليه في الاوساط العربية ، قضى على « فرقة المسرح » قبل الأوان .

ما هو الجديد الذي حملته فرقة المسرح ؟ انه ليس كثيرا في الواقع ، وليس تجريبيا الى درجة كبيرة ، لقد كان يحمل تلك الامكانية من حيث النظرية والتوجه والعلاقة الحيوية بالجمهور ، ولكن التطبيق لم يكتمل . لكن الفرقة أثبتت في عملها امكانية قيام فرقة مسرحية خاصة وجادة في الوقت نفسه . كما أثبتت جدارة النصوص المحلية من خلال أعمال ونوس ، وقدرتها على استقطاب جمهور عريض . أما حدود الجدة في الامر فكانت قد طرحت من قبل عبر اخراج علي عقلة عرسان لمسرحية فيشنفسكي « المأساة المتفائلة » ، وأعني مشاركة بعض الجالسين بين الجمهور في التمثيل ، أو نزول الممثل الى الجمهور في الصالة . وهي مسألة معروفة عند بيرانديللو وأوديتس وغيرهم وعند يوسف ادريس وآخرين من العرب . لكن هذا الاستخدام التغريبي التعليمي للمسرح يظل من الظواهر الجديدة في المسرح السوري عموما ، خاصة وأن الامر تطور على يد ونوس المتأثر بالمسرح الغربي المعاصر الى دمج أكبر بين الصالة والمنصة، وخرق لتقاليد المسرح التقليدي . ولا ننسى هنا أن مسرحياته القديمة القصيرة تحمل تأثرا واضحا بمسرح العبث ، وبذلك جمع بين التيارين الرئيسيين في المسرح العالمي وهو يعرض صورة الواقع القاتمة ، سواء من خلال الوضع الراهن أو الاسقاط الرمزي عبر التاريخ البعيد . وهو يركز على البطل السلبي المدان ليقدم لنا عبرة وعظة من عدم أتخاذه لموقف راضح في الصراع السياسي والطبقي .. ولكن من الملاحظ أن الشعب دائما مدان بشكل تعميمي عند ونوس ، وأن النظرة الى فعالية الجماهير سوداوية ، وذلك في مسرحيات تلك الفترة الثلاث . واعتقد أن هذا كان بسبب ردة الفعل البائسة في أعقاب حرب ١٩٦٧ ، وهو أمر طبيعي الى حد ما رغم ما فيه من اغابة للبطل الشعبي وبعد عن الواقعية الاشتراكية . ان ونوس من أكثر الكتاب العرب تمثلا لمفهوم التغريب ، ولكنه ليس كاتبا ملحميا على الاطلاق ، فلعبة المسرح حتى تلك الفترة لعبة خارجية شكلانية ، لم تظهر روعتها الا في « حفلة سمر » الآنية . وقد أضاع ونوس طموحه الجريء وأفكاره التقدمية السليمة ، وموهبته التأليفية ، بالاخراج الذي قام به والذي لم يكن منسجما مع الادعاءات النظرية المتعالية والمتشددة . أخيرا ، احب ان أشير الى ان الحداثة التي طرحتها « فرقة المسرح » لم تكن خارجة عن السائد والمألوف ، وكان عملها الجماهيري يتنازل للانسجام مع غياب التقاليد المسرحية عند الجمهور ، والاستجابة لرغباته ومتطلباته قبل كل شيء . كان الحلم هو خلق جمهور جديد أكثر من فن جديد . لكن الجمهور كان متقبلا ، مسيسا ، دون أحلام . وكان في الفكر المطروح قدر كبير من التعالي على هذا الجمهور من خلال النزعة التعليمية التي تفترض جهله وسذاجته ، اضافة الى ما أشرنا اليه من ادانته له وعدم الثقة في فعاليته وارادته . أخيرا ، يظل ونوس بمبادرته والتفاف فنانين ذوي عطاء جيد من حوله ، رائدا في عمله ككاتب مسرحي، وأحد الجرئين في نقده لمظاهر السلبية والانتهازية والتخاذل . وهو متمكن تمكنا حاذقا وذكيا من صنعته كمؤلف مسرحي .

مسرح الشوك بقديمه وجديده :

كانت تجربة « مسرح الشوك » التي بدأها الفنان عمر حجو وصقلها الفنان دريد لحام تجربة سورية خالصة في المسرح السياسي الانتقادي . وأصول هذا المسرح تنحدر من « الشانسونيه » أو مسرح الكباريه السياسي ، مع خلوه من الغناء والرقص . ومسرح الشوك عبارة عن مشاهد متفرقة ساخرة من مظاهر الاخطاء التطبيقية في الحكم والتلاعب على القانون وسلوك الطبقة البورجوازية، كما يوجه مسرح الشوك سهام انتقاده الى مسؤولي

السلطة والمخابرات . وبهذا شق الشوك طريقه بصعوبة في وقت كان الصراع فيه على الحرية على اشده . وكان نجاح « مسرح الشوك » الجماهيري والنقدي كبيرا كظاهرة مسرحية سورية فيها خفة دم ، وجراة سياسية، وتجديد . وقد نال بهذا سمعة عربية طيبة ، من خلال عرضي « مرايا » و « جيرك » . لكن مسرح الشوك مالبث ان اتجه نحو انتقاد الشعب اكثر من السلطة ، واخذ يعتني بالتزويق الشكلي على يد مجموعة مختلفة من الممثلين ، ثم ولدت عنه عشرات العروض المقلدة لفنانين تجاريين جعلوا من الابتذال وسيلة للربح ، وشوهوا الاساليب الكوميدي الشعبي السياسي لبداية الشوك العظيمة . ولم يكن هناك سوى استثناء وحيد جيد هو عرض «لاتسامحونا» الذي اشترك باحيائه عدد من اعضاء « فرقة المسرح » المتبعثرة ، واخرجه علاءالدين كوكش وفيصل الياسري .

لكن دريد لحام استطاع من جديد ، وبعد سنوات عديدة من أفول مسرح الشوك الاصيل وتشوهه ، أن ينفض الغبار عنه ويجدده ويطوره بالتعاون مع الشاعر والكاتب المسرحي محمد الماغوط في عرض «كاسك ياوطن» بل لعل بشائر هذا أطلت في « غربة » ثاني مسرحيات لحام والماغوط والتي جمعت نجوم فرقة تشرين ، من امثال : نهاد قلعي ، اسامة الروماني ، صباح الجزائري، ياسر العظمة ، سامية الجزائرية ، وغيرهم من فنانين شباب أثبتوا ابتداء من تلك النقطة لمعانهم في أعمال تلفزيونية وسينمائية لاحقة .

« كاسك يا وطن » صرخة متألمة ساخرة . انها مشاهد تروى وتشخص من خلال محطة بث تعتمد على الدعاية الاستهلاكية وتحمل اسم « آراب كارلو » . وبطل المشاهد غوار الطوشة ابن شهيد يؤمن بتصريحات الحكومة وكلام الجرائد ، ولكنه يعاني من جراء امانته ووطنيته الفقر والبؤس ، فتموت طفلته المريضة بين يديه بسبب الاهمال ، ويعاني وزملائه من الذل على أعتاب المسؤولين ، والتعذيب على أيدي المخابرات حين يعبرون عن شكواهم . أخيرا يضطر لبيع أولاده ، وتهجره زوجته، ويبيع وسام الشهيد ليشتري بثمنه عرقا يشربه كي يسكر وينسى .

عرض من الصور المتناقضة غير المعقولة والواقعية في الوقت نفسه ، ساخر ومبك ، عاطفي وقاس ، يدين الحياة الاستهلاكية ، وغلاء المعيشة ، وزيف شعارات السلطات العربية ، والاستغلال . ورغم ذلك فهو ليس فنيا ومؤثرا بما فيه الكفاية . انه مضحك اكثر من كفاية .

المسرح الجامعي :

كان النشاط المسرحي الجامعي الجاد فيما مضى يقتصر على قسمي الادب الانكليزي والادب الفرنسي من كلية الآداب ، فقد درج القسم الاول على تقديم الشكسبيريات ، والثاني على تقديم الموليبريات ، باللغتين الانكليزية والفرنسية ، وباشراف أستاذ زائر أو مخرج يتقن اللغات كالدكتور رفيق الصبان ، آخر من اخرج عرضا متميزا للجامعة عام ١٩٦٧ حين قدم « جعجعة بلا طحن » . وكان استاذ هندي قبله قد قدم « تاجر البندقية » و « ماكبث » ، كما قدم القسم بعده عرضين ضعيفين لـ «أوديب ملكا» و«ماكبث» .

المهم ان زمام النشاط المسرحي بدأ في الفترة نفسها ينتقل بالتدريج الى اتحاد الطلبة . وظل هذا النشاط متعثرا ، حائر المستوى ، وبدائيا ، الى ان اجتمعت مجموعة ثابتة موهوبة من طلبة كليات مختلفة في اطار فرقة طليعية متحمسة عملت مع مخرجين شباب متخصصين واكتسبت خبراتهم ، وقدمت نصوصا سياسية مترجمة مثل مسرحية آرنست تولر « هوب لا نحن نحيا » ، ومسرحية كليفورد اوديتس « في انتظار اليسار » واخرجها حسن عويتي ، كما قدم مسرحية جورج شحادة الرائعة « مهاجر بريسبان » واخرجها الفنان الفلسطيني خليل طافش ، وقدمت خاصة نصوص الشاعر ممدوح عدوان الذي درجت الفرقة على تقديم أعماله ، وتناوب اخراجها كل من بسام العبد ، فيصل الياسري ، ونائلة الاطرش التي أخرجت اعداد عدوان لمسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » ، و « ليل العبيد » وكانت الأخيرة آخر اعمال الفرقة لانها لم تقدم ، فقد أوقفتها الرقابة قبيل العرض واعتبرتها مساسا بتاريخ الاسلام عبر تفسيرات متطرفة قد تحمل سوء الفهم والتأويل فيؤخذ على محمل طائفي لا تحتمله المرحلة وهي في سبيلها لتحقيق أسقاط سياسي معاصر .

لكن أروع التجارب الجديدة التي وصلت بها فرقة «المسرح الجامعي» الى أوج نجاحها كانت عملين ، أولهما هو اخراج حسن عويتي لمسرحية « في انتظار اليسار » ، جاعلا العرض يبدأ من الباب الخارجي للمسرح ، ويقنع بارتجال عفوي من الممثلين انه انتخاب عمالي حقيقي يجري فعلا . اما العمل الثاني فهو عرض « أن نكون أو لا نكون » الذي دخلت به الفرقة مجال منافسة أفضل العروض العربية آنذاك في مهرجان دمشق السادس للفنون المسرحية ، واخرجه فواز الساجر .

ولعل هذا العرض بمسرحياته التجريبية الثلاث (« الذي لا يأتي » من تأليفي ، « الرجل الذي صار كلبا » لاوزوالدو دراكون ، و « بلال » لممدوح عدوان — وقد وضعت الاسماء حسب تسلسلها في العرض —) هو افضل عرض تجريبي في المسرح السوري على الاطلاق . انه متكامل العناصر بحيث نال اعجاب الممثل السوفييتي العظيم سمو كتونوفسكي الذي شهد أحدتمريناته .،وثناء

المخرج العربي الراحل صقر الرشود الذي حضره دون ديكورات واضاءة ، واعجاب الممثلة القديرة سناء جميل ، والممثل اللامع عبدالرحمن ابو زهرة .

والواقع ان العرض كان طليعيا بكل المفاهيم ، وجمع الساجر ببراعة بين عدد من احدث تيارات المسرح الحديث ، وجعل ممثليه يتألقون ويتفوقون على المحترفين من خلال استيعابهم لدور الممثل ولياقته الجسمية وعفويته الخلاقة ، وهي أشياء لم تكن معروفة عند الممثلين المحترفين ، والعاملين مع عرسان ، فضة ، الطيب .. وغيرهم من المخرجين .

وكان نجاح الفرقة التالي في مسرحية طويلة رائعة هي « رسول من قرية تاميرا » التي أعدها الشاعر الشاب بندر عبدالحميد الى الفصحى عن مسرحية الكاتب العربي المصري محمود دياب ، وأخرجها ايضا فواز الساجر ، مضمنا اياها تعليقات راوية (قامت بأداء دورها الممثلة الشابة الموهوبة ندى حمصي) ، وأغنيات لاحمد فؤاد نجم والشيخ امام . وكان عرضا رائعا من عروض الواقعية الاشتراكية ، وان كان أقل تجريبا وأكثر استعراضا لعضلات المخرج الفنية وتمكنه الاخراجي الحديث من « أن نكون أو لا نكون » .

لكن فواز الساجر ليس تجريبيا لهذه الدرجة ، بل بالمقارنة فقط مع باقي المخرجين السوريين . ان رؤيته الاخراجية حديثة بوجه عام ، لكنه يحاول ان يطبع أي نص يخرجه بطابعها ، ونجده قد قل اعتناء بالاداء واعتمادا على ابهار الحركة والتشكيل ، وقد اطمأن الى قدرات شباب المسرح الجامعي ومواهبهم . ويظل الساجر أكبر موهبة اخراجية لامعة في مسرحنا . لكن النتيجة كانت أن تحول أفضل ممثلي الجامعة الى الاحتراف في المسرح القومي ، وسرقتهم المسلسلات التلفزيونية بأرباحها المجزية ، وترك بعضهم الفرقة ، أو عملوا في مهن أخرى . ولم يظهر مكانهم جيل بديل يتابع مسيرتهم الطموحة .

المسرح العمالي في حمص :

مجموعة هواة من طلبة وعمال تجمعوا تحت لواء كاتب مسرحي هو فرحان بلبل ، وعملوا في البداية مع مخرجين هواة في اطار «نادي الفنون» بحمص . وما لبثت هذ ه‍الفرقة التي صمدت مع مرور السنين والعقبات الناجمة عن غياب مخرج وعدم وجود مسرح ، أن اتخذت اسم « المسرح العمالي » وأصبحت تابعة لاتحاد العمال ، خاصة وان عددا كبيرا من أفرادها هم من الطبقة العاملة ، أو من الشباب المثقفين المؤمنين بدور الطبقة العاملة ، المدافعين عن حقوقها ، والمهتمين بقضاياها .

وقد قدمت الفرقة عددا من الاعمال النظيفة الجادة التي دأب فرحان بلبل على اخراجها بنفسه ، ومنها : «الممثلون يتراشقون الحجارة» ، «جوهر القضية» اقتباس بلبل عن ناظم حكمت ، «العشاق لايفشلون» ، « لا تنظر من ثقب الباب » ، و « القرى تصعد الى القمر » المستوحاة من برشت ودائرة طباشيره القوقازية . وكانت الفرقة قد قدمت من قبل بعض الاعمال الاخرى مثل : « العين ذات الاتساع الضيق » و « الحفلة دارت في الحارة » وكلاهما لبلبل . كما قدمت « جسر آرتا » و « مأساة الحلاج » .

أيضا ، الجديد ليس كبيرا في أعمال هذه الفرقة . انما هي ذات منحى جماهيري جاد ، ومخرجها يستلهم نظريا ــ أعني من غير مشاهدات مسرحية ــ تعاليم برشت ومايرهولد في المسرح . هناك في الواقع شيء من عدم التمكن الفني ، والفرقة لا تنكره . لكنها من الفرق التي تحال رسالة الفكر والفن باخلاص . ولاشك ان أعمالها ترسم خطا بيانيا متصاعدا مع وجود بعض العثرات ، وذلك بفضل محافظة فرحان بلبل على الفرقة بتوازن بارع مع ظروف الانتاج . وقد أصبح لاعماله منذ عمله مع اتحاد العمال منحى عماليا في النصوص التي يؤلفها او يقتبسها . كما فرض تنقل الفرقة بعروضها أحيانا ــ خاصة الى حقول رميلان للنفط ــ البساطة الشديدة في الديكور والاكسسوارات . وقد برز في تاريخ الفرقة عدد من العناصر : نجاح سفكوني ورئيس أتاسي تركاها في محاولة لتأسيس «مسرح الشعب» بحمص ، فطمة وصباح ضميراوي وباسم الخطيب وربيع الاخرس الذين تفرقوا لظروف الدراسة والعمل . وأما أهم العناصر الموهوبة القديمة الباقية فهو الفنان احمد منصور ، وعدد من العناصر الشابة التي ملأت غياب القدامى على أحسن ما يرام ، ودفعت الفرقة الى نجاحات أفضل ، وفي مقدمتها سلام قندقجي ، عاصم مدور ، منصور قندقجي ، وراغدة حياص .

وقد تركت هذه الفرقة انطباعا طيبا في مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية ، وفي عرضها ببغداد . وهي من فوق الهواة اللامعة التي تعتمد على الكلمة الجريئة المخلصة ، والبساطة الشكلية ، واتقان التشخيص . انها فرقة ذات أهداف تعليمية اشتراكية واضحة ، تغفر لها بعض عثراتها الناجمة أما عن التحدي والكبرياء احيانا ، أو عن النقص في الخبرات الفنية والتمثيلية أحيانا أخرى . ولكن تجربتها تظل من التجارب الرائدة ــ ولا أقول الطليعة ــ في المسرح السوري الحديث . وأعيد بعض اللوم الى أن فرحان بلبل مصر دائما على تقديم أعماله أو اعداداته .

المسرح التجريبي .. والمختبر المسرحي :

مازالت هاتان التجربتان جديدتين . فالاول التابع لوزارة الثقافة في سورية لم يقدم في ثلاث سنوات غير عملين هما « يوميات مجنون » و « رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة » ، وقد أعد كلاهما ونوس عن غوغول

وبيتر فايس واخرجهما فواز الساجر . أما الثاني فهو فرقة خاصة من فنانين جادين كانت باكورة اعمالها مسرحية ادوارد آلبي « قصة حديقة الحيوان » التي أخرجها بنجاح وليد قوتلي . والتجربتان جديدتان بحدود أيضا .

ميزة فواز الساجر انه قادر على أن يقدم مسرحا حديثا يجذب جمهورا عريضا ، لذلك كان عمله في المسرح التجريبي الذي يتسع لحوالي مائتي متفرج حصرا لامكاناته في غير اطارها المتوجه فنيا لجمهور عريض بأسلوب فني جديد . وأنا لا أنسى كيف حول مسرحيتي القصيرة التجريبية « الذي لا يأتي » الى عرض مشوق حيوي تألق فيه الفنان الشاب رشيد عساف وكان بداية انطلاقته الى الشهرة والنجاح . لذلك حاول (الساجر — ونوس) تخريج هذا التناقض بطروحات نظرية عن جماهيرية المسرح وتعليميته وتسييسه وتوجهة للطبقات المسحوقة ، ولم يستطيعا أن يحققا ذلك من خلال عملهما في مسرح صغير كالقباني . في عملهما الاول كثير من الفن الذي حمل لواءه معهما الفنان أسعد فضة مؤديا الدور الوحيد الصعب في « يوميات مجنون » ، وهي مسرحية تجريبية من حيث انها تعتمد على ممثل واحد ، واعني ان تجريبها ناجم عن طبيعة التأليف . واستطاع الساجر ان يسجل باخراجها تفوقا جديدا في طراز جديد من المسرح بالمقارنة مع اعماله السابقة المعتمدة على التشكيلات وعديد من الممثلين . لكن الانحراف بدأ بعدئذ من خلال ادعاء تقدمي . كانت تلك « رحلة حنظلة » التي قام باخراجها في شكلين مختلفين تماما ، مما يدل على قدرة فائقة على تجاوز النفس ونقد الذات . كان العرض الاول شكلانيا ومتحذلقا ، وكان الثاني اكثر رشاقة وتجريبية وتعليما وشعبية . لكن المسرحية لم تخل في المرتين من تعال على المتفرج من خلال عملية تعليمه وافهامه ، ولم يكن مجال المسرح التعليمي مسرحا صغيرا كالقباني ، ولا جمهورا صغيرا مثقفا كالذي يؤمه . لقد فقد المسرح التجريبي في اختياره الثانية التوجه الصحيح وهو يتشدق بالافكار النظرية ، وكان اعداد نص فايس حائرا بين الاصل الغريب وبين الواقع المحلي ، فأوقع المخرج في اشكال كبير . لكن الساجر تمكن في الاخراج الثاني من خلق تجربة طليعية في التشكيل والتمثيل ذات قوة وحيوية ، ولو كان النص الذي يتعامل معه مختلفا لكان اخراجا ذات شأن في مسيرة المسرح السوري بأجمعه ، فيه لاول مرة بلاستيكية الاداء ، وجمالية التعبير بالجسد الانساني . وهكذا ما حدا بالساجر الى أن يهيء لموسم ١٩٨٠ ثلاث مسرحيات قصيرة للارجنتيني اوزوالدو دراكون ، بعيدا هذه المرة عن أي اعداد قد يزيد الغربة بين الجمهور والعرض عن طريق تصنع المحلية دون أرضية تؤهل لذلك . ونستطيع ان نتفاءل بهذه التجربة قبل أن تتم على ضوء بدايات الساجر التجريبية الواعدة .

صحيح أن الساجر لم يوفق في اخراجه لـ « مؤسسة الجنون » لسميح القاسم ، وكان متحذلقا في اخراجه الاول لـ «حنظلة» ، لكن جزء من المسؤولية يعود للنصوص ، والجزء الاخر يعود للتأثر بأشكال غربية غريبة ومستوردة كما هي ، وفي كلا المرتين كان هناك اجتهاد لاشك أن الدورة التي اتبعها في اليابان قد اعادت اليه توازنه ، وجلت أمكاناته المتفوقة في الاخراج، ليكون بجدارة رائدة المرحلة الثانية الهامة من تطور مسرحنا بعد مرحلة الصبان .

أما وليد قوتلي فقد كان لعمله « قصة حديقة الحيوان » صدى طيبا ، اذ انه ابتعد عن أي ابهار شكلي واعتمد على خلق الدور ورسم الشخصيات باتقان في التعبير عند الممثل زيناتي قدسية الصاعد بسرعة الى المستوى الاول ، وعند الممثل الجاد عبدالرحمن ابو القاسم . لقد كان اخراجا حريصا على الكلمة ، اخراجا فيه كثير من انكار الذات ، واخفاء ظل المخرج ، لتكون الصدارة للنص والتمثيل ، وهذا في رأيي نوع رائع من الاخراج حيث السيطرة خفية ومتمكنة . وقد كان لمعنى هذا العمل دون اعداد قوة سياسية واجتماعية مؤثرة ، وخلق لدينا احساس الاندماج والتصديق .

— ٦ —

كانت هناك دائما تجارب متفرقة ذات ريادة ، منها اخراج فواز الساجر لمسرحية « حليب الضيوف » لاحمد الطيب العلج ، واخراج حسن عويتي لمسرحية « ليلة القتل » التي اعدها ممدوح عدوان عن ميخائيل رومان وقدمها آنذاك المسرح العسكري ، واخراج فردوس أتاسي لمسرحية محمود دياب « الغرباء لا يشربون القهوة » للمسرح القومي بدمشق ، واخراج ايللي قجميني لمسرحية « هلاك بابل » لتجمع نقابة الفنانين بحلب . كما انه سبق لعدد من الممثلين اللامعين ممارسة الاخراج المسرحي، مثل سليم صبري ، هاني الروماني ، أسامة الروماني ، ويوسف حنا ، وكان فيها بعض الجدة والجودة ، واذكر منها لصبري مسرحية ثورنتون وايلدر « الخاطبة » في اواخر الستينات ، ولهاني الروماني مسرحية علي سالم « انت يللي قتلت الوحش » في أوائل السبعينات .

هناك ايضا هواة لا معون متابعون مثل : سمير سلمون وحسن عكلة من دمشق ، محمد شيخ الزور من حماة ، محمد الدروبي من حلب ، محمد مروان فنري من ادلب . ولو اتيح مجال الاستمرار لاضيف للقائمة : نجاح سفكوني من حمص ، وسامي حمزة من الرقة ، وربما اسماء أخرى .

هناك مزيد من المخرجين في سورية ، واذا كانت لعلي عقلة عرسان اخراجات متميزة مثل « احتفال ليلي

خاص بدريسون » لمصطفى الحلاج و « انتيفون » لجان آنوي ، و « رضا قيصر » له ، وكانت لاسعد فضة « التنين » لشفارتس و « عرس الدم » للوركا ، واذا

كانت لحسين الادلبي « الزوبعة » لمحمود دياب ، ولمحمد الطيب « زواج فيفارو » ، فان هناك جيلا جديدا من المخرجين مثل : محمود خضور ، حيان الجندي ، اسكندر كيني ، توفيق المؤذن ، وفؤاد الراشد . وقد اتجه بعضهم الى التمثيل . واعتقد أن بعضهم يمكن أن يلعب دورا تأسيسيا هاما اذا أفسح له المجال ، خاصة في المحافظات . كما أن هناك مخرجتين للعرائس ، احداهما مقيمة وهي سلوى الجابري ، والاخرى متنقلة وهي شيرين ميرزو ، اذ تسافر بين دمشق وبراغ .

وجدير بالذكر ان « المعهد العالي للفنون المسرحية » حديث التأسيس ، فقد افتتح عام ١٩٧٧ ، والامال معقودة على خريجيه رغم قصور الامكانات ضمن سني البداية القصيرة هذه .

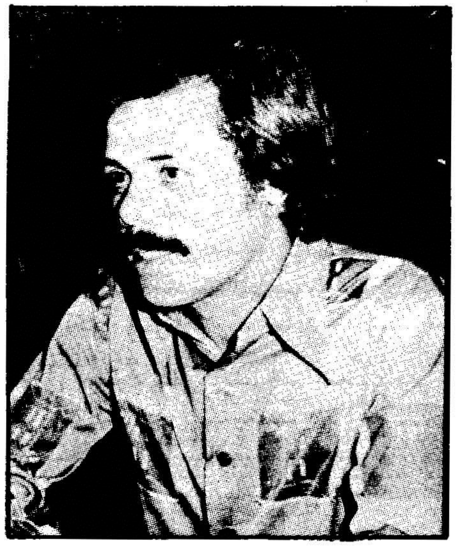
وطالما اننا في مجال العرض البانورامي فان المخرج محمد سعيد جوخدار أسهم في اخراج عدة اعمال لفرقة العمال المركزية بدمشق ، وعمل اضافة لذلك مثل زملائه محمد الطيب ، يوسف حرب ، وحسين الادلبي في المسرح التجاري . كما قدم مخرج شاب يدعى ممدوح الاطرش عرضين غنائيين تجاريين للغاية بالمعنى السلبي للكلمة . بينما كانت محاولتا محمد الطيب في مجال الاوبريت الاستعراضي أكثر طموحا ونجاحا .

ولاشك ان الامل معقود على الشباب الجدد ، وقبل ذلك على الظروف المتاحة لاستيعابهم في أعمال جادة . لهذا أقمت شخصيا او ساهمت في عدة دورات في فن التمثيل وتاريخ المسرح ، وعملت على اخراج بعض الاعمال في اطار مسرح الحلبة مثل « انتيفون » سوفوكليس عام ١٩٧٢ ، و « هاملت » شكسبير عام ١٩٧٣ . وكانت آخر دوراتي في فن التمثيل لفرقة عمال مدينة دمشق عام ١٩٧٩ ، وكلي أمل أن يستطيع من دربتهم تمثل « المنهج » ـ أو طريقة ستانسلافسكي في شكلها المتطور ـ وذلك من خلال عملهم في المسرح مع باقي المخرجين ، فهذا لي خير جزاء .

المدارس الشعبية تجسيد حي لمبادئ الحزب والثورة .

المدارس الشعبية صيغة متطورة من صيغ الحملة الوطنية .

دراســة



● ان نحن اردنا ان نؤرخ لقيام حركة مسرحية في الاردن فان خير ما يمكن ان نستشهد به هو ما كان متمثلا في الطقوس الدينية والاجتماعية التي كانت تسود الاعراس والجاهات والاحتفالات حيث كان الشباب والاطفال يتوافدون الى هذه اللقاءات ويشتركون في تقديم ما يستطيعون عبر سنوات طويلة ، ويذكر ايضا ان فولكلورنا يحفل بمثل هذه الاحتفالات في الاعراس ومنها مسرحية اليوم الثالث للعرس حيث ترتدي عجوز ملابس الحماة وترقص وتغني بين الحضور وهؤلاء يشتركون في زجرها وضربها حتى تولي هاربة من بيت العروسين . لكن المعلومات المؤكدة تشير الى ان المحاولات الجادة في انتشار المسرح في بلادنا تؤرخ في الفترة التي تلت انتهاء الحرب العالمية الاولى واقترنت بالاديرة والمدارس . فقد تمت بعض النشاطات على ايدي افراد احبوا هذا الفن وتسلحوا بالعديد من اللغات واستطاعوا من خلالها نقل ما شاهدوه او سمعوه او قرأوه خارج حدود الوطن .

■ عبداللطيف شما

المسرح الاردني من اين والى اين ؟

المسرح في الهواء الطلق :

ففي مادبا قدمت جمعية الناشئة الكاثوليكية العربية اعمالا عديدة كان الكاهن العربي.انطون الحيحي يقوم فيها بدور المؤلف والمخرج . ومن هذه المسرحيات (الملاك والشيطان) و (هات الكاوي ياسعيد) و (الاميران الاسيران) .. ثم حل الاب زكريا الشوملي محل الحيحي عام ١٩٢٢ وزاد الاهتمام بالمسرحيات فقدت انذاك مسرحيات مثل (قاتل اخيه) و (السموأل) و (وفاء العرب) و (صلاح‌الدين الايوبي) و (يوليوس قيصر) و (في سبيل التاج) و (الرشيد والبرامكة) و (تاجر البندقية) . ومما يذكر ان هذه العروض كانت تقدم في الهواء الطلق وبالتحديد في ساحة الدير .

(سهرات العرب)

اما اربد فقد عرفت المسرح في تلك الفترة بالتأكيد. ويذكر ان مسرحية (سهرات العرب) التي كان قد كتبها عثمان قاسم قد عرضت عام ١٩٢٠ في سرايا الحكومة ، ومثل فيها عدد كبير منهم شفيق سليمان الصفدي ، وجميل شاكر وعبداللطيف شاكر ومصطفى وهبي التل وسامح حجازي ومحمد محي‌الدين اللحام. وفي لقاء مع هذا الاخير اخبرني ان المسرحية كانت تحكي عن فترة تاريخية حاسمة تمتد من فترة (الاتحاد والترقي) حتى خروج فيصل . وقد وزعت التذاكر على المحلات التجارية وجمعت ايرادات قدرت بالف ومائتي دينار . والجدير بالذكر ان السيد اللحام لايزال يذكر دوره في المسرحية حيث كان رسولا الى الركابي الذي يسأله : ما وراءك من اخبار .

الرسول : لقد اعلنت الحرب بيننا وبين خصومنا الذين تقدموا من جهة ميسلون فأطلقت مدافعهم قنابلها علينا . وتقهقر رجالنا الى الوراء . وقد قتل وزير الحربية .

الركابي : واين الاحرار ؟

الرسول : ان الاحرار بقوا في العاصمة حتى اخر دقيقة لانهم عارفون بسخط الخصوم والموالين لهم عليهم . ان الملك فقد غادر دمشق الى الكسوة مع نفر من رجاله .

المسرح في البيوت :

مع ازدياد شغف الشباب بالمسرح ، عقدوا النية على تقديم اعمال غرامية ولصعوبة تقديمها من خلال المدارس والاديرة ولصعوبة توفر العنصر النسائي فقد عمد نفر من هؤلاء ممن كانوا في مادبا الى تقديم مسرحياتهم هذه داخل البيوت وكان يقوم بالادوار النسائية بعض الشباب .. ومن هذه المسرحيات (سجين جمياج) التي مسرحها الاستاذ روكس بن زائد العزيزي الذي درس اللغتين الانجليزية والفرنسية على ايدي اساتذة خصوصيين .

المسرح في المضارب :

وبانتقال الاستاذ العزيزي للتعليم في السلط وعجلون فقد ساهم في توسيع انتشار المسرح في المناطق هذه . فقدم مسرحيات مثل (في سبيل التاج) ، (يوليوس قيصر) ، (وفاء العرب) ، و (صلاح الدين الايوبي) التي قدمت بمناسبة عيد النهضة العربية ، و (نكبة البرامكة) . وقدمت هذه الاعمال من خلال المدارس والاديرة ومما يذكر ان مسرحا خاصا قد الحق تحت مبنى الكنيسة في السلط . اما في عجلون فقد اسس هناك نادي عكاظ وتعاون مع الاستاذ العزيزي طبيب هولندي هو يعقوب يرونج وعرضت اعمال النادي في ساحة الدير بعد اقامة المضارب وتخصيص مكان لربط الخيول . ومن الممثلين الذين ظهروا هناك عيد المصري .

المسرح واغاثة الفقراء :

ومع ازدياد عدد المدارس في الثلاثينات ظهراهتمام الهيئات التدريسية بأقامة احتفالات نهاية العام . ومن هذه الاحتفالات كانت تبرز طاقات تمثيلية يستغلها القائمون على هذا النشاط فيؤسسون فرقا مسرحية تقدم عروضها في اماكن غير المدرسة . وفي فترةالثلاثينات هذه قامت مدرسة بنات عمان بعرض مسرحية (السموال) لغرض جمع التبرعات لعشيرة فقيرة .

العروض على مسرح السينما :

وفي الاربعينات شهدت **سينما البتراء** ، وهي الوحيدة انذاك ، عروضا عديدة مثل (عبدالرحمن الناصر) التي اشترك في تمثيل شخوصها دولة المرحوم سليمان النابلسي في دور الناصر وعبدالسلام ابراهيم وسميح ملحس . ثم نقلت المسرحية الى سينما الزهراء بأربد . ومن مسرحيات ثانوية عمان التي كان يشرف عليها مدير المدرسة انذاك الاستاذ حمد الفرحان ويساعده فيها الاستاذ وهيب الانيوني كانت تختار الافضل وتقدم على مسرح سينما البتراء . ففي ١٩٤٦ عرضت هذه المجموعة مسرحية (أميرة الاندلس)اشترك فيها اديب الحافظ (الذي اصبح فيما بعدممثلا محترفا ولا يزال) وكذلك زهير كحالة (الذي اصبح فيما بعد من اهم الذين يكتبون التمثيلية الاذاعية ولا يزال) واشترك معهم من خارج المدرسة الممثل جميل باكير الذي كان معروفا في تلك الفترة بتقديم الاعمال الهزلية واتخذ لنفسه شخصية اسماها (بربري الاردن) حيث كان يؤلف مشاهده بنفسه وكان يصبغ وجهه باللون الاسود . وعرضت هذه المسرحية على مسرحي سينما البتراء وسينما الزهراء . وكذلك حدث مع مسرحية المجنون التي اخذتها الفرقة عن مسرحية ليوسف وهبي كانت معروفة انذاك وقام بدور المجنون فيها غالب البكري . وفي تلك الفترة قدمت ثانوية السلط مسرحية مثل (هارون الرشيد) و (علي بيك الكبير) و (انطوني وكليوباترا) .

النوادي والمسرح :

قدم نادي التعاون بعمان مسرحية (الاميرة سهاد) عام ١٩٤٧ واخرجها حسني ابراهيم وقام بادوارها اديب الحافظ ، جورج بشارات وامين الخطيب وغيرهم . ومما يذكر ان الديكور قام بتنفيذه رسام وخطاط هو انطون باسيل .

اما نادي التمثيل والموسيقى في اربد والذي تم تأسيسه عام ١٩٤٥ فقد جمع بعض الشباب الموهوبين في التمثيل والعزف منهم خليل جباصيني وباسم سماوي وجوزيف عكاوي – الاخيران كانا يعزفان على العود – وقدم هذا النادي مسرحية (الشموع المحترقة) عام ١٩٤٨ كتبها واخرجها الاستاذ صلاح ابو زيد وعرضت على مسرح سينما الزهراء ثم على مسرح سينما البتراء بعمان . وجمعت ايرادا يقدر بألف دينار خصصت لمساعدة اللاجئين الفلسطينيين . وكانت هناك حادثة تسجل وهي ان الاستاذ عدنان ابو غنيمة قام بدور نسائي انذاك مما سبب ضجة واحتجاجا دينيا واجتماعيا مما اضطر الهيئة الادارية للاجتماع ، تغيير اسم النادي الى النادي العربي المعروف حاليا بهذا الاسم .

وفي عمان ساهمت الجمعية الخيرية الشركسية في تلك الفترة بنشاطها في مجال المسرح اذ تلقفت الكاتب الشركسي كبة شعبان الذي كتب لها مسرحيتين قدمتا في اوائل الخمسينات ..

الفرق العربية الوافدة :

تميزت فترة الخمسينات من هذا القرن بنشاط

المدارس والاندية وفرق مراكز الشباب التي انتشرت في المخيمات بالاضافة الى بعض الفرق الخاصة التي كانت تظهر ثم تختفي بسرعة . ففي عمان تأسست الفرقة الاردنية للسينما والمسرح وكان يرأسها ابراهيم مسيس وكانت تقدم اعمالا محلية الى جانب استضافتها للفرق العربية مثل فرقة عبداللطيف فتحي السورية التي قدمت مسرحية (صابر افندي) . اما من أعمال الفرقة فقد كانت مسرحية (الامير الاسود) التي اخرجها وقام ببطولتها ابراهيم مسيس مع فايق القبطي والياس سلخم وزكي السكاكيني وقاسم جعفر .

أما في بيت لحم فقد شكل جمال لاما (فرقة بيت لحم للتمثيل والسينما) عام ١٩٥٤ وقدمت مسرحية (تمييز في مصر) اخرجها حسان اصطفان ومثل فيها ايضا مع عفيف تويمة وجورج وردة . ثم قدمت في (سبيل التاج) . وكانت عروض الفرقة تشبه العروض المصرية من حيث اعتمادها الملقن وتعرض على مسرح كلية تراسانطة . وفي ١٩٥٦ انتهت الفرقة لامور مالية .

المسرح يتفاعل مع الاشقاء :

وفي ١٩٥٩ قدمت في عمان مسرحية « دماء في الجزائر » انتجها منير الطاهر ومثل فيها جورج وردة ووليد الكردي وعرضت على مسرح سينما البتراء ثم طافت في مدى الضفتين عبر عامين . وواضح ان المسرح الخاص النامي انذاك اقدم على هذه المسرحية تضامنا مع الشعب الجزائري الشقيق .

المخيمات تفرز الفنانين :

وكمثال على نشاطات اندية مراكز الشباب في المخيمات فان نادي مخيم الحسين كان له دور كبير في دعم الحركة المسرحية حيث تخرج من هذا النادي عدد من الفنانين الذين احترفوا هذه المهنة فيما بعد ، ومن بينهم هشام يانس وهشام هنيدي وعادل عفانة واسحق السردي . ومن عروضهم انذاك مسرحية (محكمة الطرب) الفنائية حيث استخدمت الاغاني الاردنية في سياق درامي .

المسرح الفقير :

ويلاحظ ان كل ما سبق من عروض وانشطة لم يكن الديكور فيها سوى لوحات أو ستائر رسمت عليها بعض المناظر . وكذلك الحال بالنسبة للماكياج فقد كان بدائيا . يضاف الى ذلك كله ان العروض كانت على مسارح الاندية أو دور السينما في أحسن الاحوال وهذا يستدعي بالتالي عدم استخدام الديكور كما يجب وعدم استطاعة الفرقة التدريب على الحركة المسرحية نظرا لانشغال مسرح السينما بعرض افلامها اليومية ..وهي امور تجعلنا نحكم بفقر هذه التجربة المسرحية وعدم خروجها عن مجال المحاولات في سبيل تحقيق طموحات نفر من الشباب رأوا في النهر وسيلة للتعبير عما في نفوسهم .



مهرجانات الاصطياف وخطوة للأمام :

ان كانت الجهود السابق ذكرها قد جاءت طيلة هذه السنوات كبوادر فردية او بوادر لتجمعات من المهتمين والمحببين للفن المسرحي فان الستينات شهدت تحولا جادا نحو اقامة مسرح في الاردن . فبادرت وزارة وزارة الاعلام الى الاهتمام باخراج مهرجانات الاصطياف في رام الله والبيرة ثم امتدت لتشمل اريحا ونابلس في مهرجانات موسمية اخرى .. وبدا اهتمام الوزارة بتكليف ادباء مثل حسين عزيز ، عبدالرحيم عمر ، عبدالحليم عباس لكتابة نصوص هذه المهرجانات واغانيها. كما يدلل على الاهتمام الرسمي بهذه المهرجانات في اعتماد مدربين مختصين سواء مدربي الرقصات كوديعة جرار ومروان جرار او في اعتماد مخرج مثل الاستاذ هاني صنوبر أو في اعتماد ممثلين معروفين انذاك عن طريق برامج الاذاعة بشخصيات شعبية مثل عمر قفاف ونبيل الستيني ابن اسحق الستيني الذي عرف في تلك الفترة ببرنامجه الاذاعي الذائع الصيت ـ مضافة ابو محمود ..

تأسيس اسرة المسرح الاردني :

وفي عام ١٩٦٥ وبطلب من الشريف عبدالحميد شرف وزير الاعلام تمت دعوة بعض المشرفين على الشؤون المسرحية الى اجتماع بحثت فيه اسس انشاء مسرح اردني تتولى رعايته وزارة الاعلام .. وانبثقت عن الوزارة دائرة الثقافة والفنون التي الحقت بها اسرة المسرح الاردني . واعيدت مسرحية (الفخ) التي كان قد اخرجها هاني صنوبر مع عدد من المهتمين بالمسرح من ضمنهم نبيل صوالحة ومارجريت ملاتجليان ونبيل مشيني واديب الحافظ وعمر قفاف وقدمت معها في نفس الموسم مسرحية (مردحة الليدي وندرمير) لاوسكار وايلد ثم مسرحية (الاشباح) لهنريك ابسن . وعرضت مسرحيات الموسم الاول هذا على مسرح مدرج سمير الرفاعي بالجامعة الاردنية .

المواسم المسرحية المتعاقبة :

وتعاقبت المواسم فقدمت الاسرة مسرحيات عالمية منها (البيت السعيد) لسومرست موم و (المشكلة) لفرنيك مولنار اخرجها هذه المرة نديم صوالحة. ثم مسرحيات مثل (لكم انت جميل) لجان جيرودو و (رجل القدر) لبرنارد شو . ثم (مركب بلا صياد) لاليخاندرو كاسونا . ومع هول النكسة عام ١٩٦٧ تفاعل المسرح بسرعة مع الظروف المحيطة بشعبه فقدم في نفس العام مسرحية (أفول القمر) لجون شتاينيك وهي مسرحية تمجد بطولة قرية صغيرة امام الاحتلال النازي . وعرضت هذه المسرحية مده اكثر من غيرها ودعي لحضورها ضباط وافراد القوات المسلحة العربية التي كانت عائدة من الجبهة ثم طاقت بها الاسرة في سوريا والعراق . ثم قدمت الاسرة مسرحية (موتى بلا قبور) لسارتر وفي مسرحية تضع امامنا مجموعة تضع امامنا مجموعة من الشخصيات من افراد المقاومة اخفقت في عملية أوكلت لها فتم اعتقال افرادها .

الاسرة في المهرجانات العربية :

ثم غابت اعمال الاسرة مدة طويلة وخرجت بمسرحيات متفرقة لم تجمعها وحدة الموسم كما حدث في بداية مشوار أسرة المسرح . ففي ١٩٦٩ طلعت علينا الاسرة بمسرحية (بيت الدمية) لهنريك ابسن لتطرح قضية المراة وما يجب ان تكون عليه كمخلوق مستقل له كيانه وافكاره وليست مجرد دمية أو تحفة فنية . ثم قدمت الاسرة مسرحية (البرجوازي النبيل) لموليير. ثم قدمت الاسرة في العام التالي مسرحية الوعد لالكسي اربوزوف قدمت فيما بعد في مهرجان دمشق للفنون المسرحية .

المواسم الاربعة وملاحظات :

الملاحظ ان السينات شهدت ميلاد مسرح رسمي اعتمد في كل اعماله على المخرج هاني صنوبر فيما عدا عملا واحدا بالاضافة الى ان اشاره اخرى يمكن ان تلاحظ وهي اقتصار الدبكور على جميل عواد . وفوق هذا كله كانت النية الى رفع مستوى الجمهور باختيار الاعمال العالمية المنوعة لتقديمها له .. ويضاف الى ذلك ايضا ان المواسم الاربعة قدمت اعمالها على مسرح الجامعة البعيد عن قلب العاصمة ومع ذلك كانت مقاعد المسرح التي تقارب الستمائة مقعدا مشغولة طيلة مدة العرض الذي كان بمعدل اسبوع . وثمة شيء اخر يمكن الاشارة اليه وهي ان اعضاء الاسرة كانوا يقومون بادوار متنوعة فأحيانا تجد أحدهم يقوم بالبطولة لكنه في العمل التالي يمكن ان لا يمثل أو ان يقوم بدور صغير .. وفي كل مرة كانت موهبة جديدة تطفو على السطح وتقدم في اطار جيد .. ومن الممثلين الذين عرفهم الجمهور في تلك المواسم الاربعة نبيل المشيني ونبيل صوالحة ومارجريت ملاتجليان ومهدي يانس وصلاح ابو هنود واديب الحافظ ووليد بركات وسهيل الياس وميشيل بقيلي وعنان العامري وبهاء ابو طه وسميح مطالقة .

المسرح الجامعي يرفد المسرح الرسمي ويجاريه

في بداية الستينات تأسست الجامعة الاردنية

وكان مسرحها هو الوحيد في عمان عدا عن مسارح مراكز المعلومات الاجنبية أو دور السينما .. وفي الجامعة كانت لكل كلية لجنة ضمنية مسؤولة عن تقديم الحفلات أو العروض المسرحية .. في ١٩٦٥ وقد تكاملت كليات الجامعة الثلاث ـ الاداب والتجارة والعلوم ـ بدأ التمثيل في الجامعة يتخذ صبغةلنشاطات الجامعة اللامنهجية .. فقدمت في البداية التمثيليات القصيرة أو الاسكتشات .. فكلية الاداب قدمت من مسرح المجتمع للحكيم مسرحية (اريد ان اقتل)اخرجها احد طلابها صلاح ابو هنود اما التجارة فقدمت مشاهد تمثيلية محلية شارك فيها مهدي يانس واشرف اباظة وتوفيق مساد ثم مسرحية (عرف كيف يموت) . اما كلية العلوم فعرضت من مسرح المجتمع مسرحية (أصحاب السعادة الزوجية) شارك فيها عبداللطيف شما وميمي خوري وعطاف عواد ووجدي قاسم . أما قسم اللغة الانجليزية فقد شارك لوحده بتقديم مسرحية باللغة الانجليزية وهي مسرحية (السلاح والرجل) لبرناردشو اخرجتها المدرسة بالقسمة فيفان هيمر ومثل فيها تيسير حماد واحمد ابو الريش وليلى نفاع وليلى ابو طه .

وفي السنوات التالية أخذت اللجان الفنية في الكليات ثلاث على عاتقها تطوير المسرح الجامعي واخذت تحذو حذوا اسرة المسرح باختيار مسرحيات عالمية الا ان اهم ما يميزها انها كانت تعربها وتقدمها ومن هذه الاعمال التي تعاقب عرضها في السنوات ثلاث حتى نهاية الستينات .. (الحقيقة ماتت) و (الحرب) قدمتها الاداب . و (عن الحرية) و (وولدوا للغضب) قدمتهما التجارة و (العادلون) قدمتها العلوم . وقدمت التجارة علاوة على هذه المسرحيات المعدة مسرحية المؤسس التي كتبها جمال ابو حمدان وتحكي عن الصهيونية ومؤسس حركتها . وظهر في أعمال الجامعة اهتمام بالديكور كما هو الحال في اعمال الاسرة فقام طلاب الجامعة بتصميم وتنفيذ ديكورات مسرحياتهم . لكن الشيء الاهم ان هذه الاعمال المسرحية كان يشرف على اخراجها هاني صنوبر مخرج اسرة المسرح . واهم ما يمكن ان يقال في المسرح الجامعي انه كان في الستينات رافدا من روافد اسرة المسرح فمن هذا المسرح استطاع هاني صنوبر ان يفيد ويحتضن عددا من الممثلين .

مسرح القطاع الخاص والعامية والانجليزية :

الى جانب نشاطات مراكز الشباب في محافظات المملكة في تلك الفقرة تمركزت الفرق الخاصة في عمان والقدس . ومن الفرق التي اسهمت باعمالها في حركة المسرح في الستينات نذكر فرقة المسرح الاردني الحديث لموسى عيوش التي كانت تقدم الاعمال باللهجة العامية على مسرح مركز المعلومات الامريكي بعمان . ومن هذه الاعمال (المدنية الزائفة ؛ و (البيت الصاخب) و (غرفة على السطح) . وفي عمان ايضا كانت فرقة البتراء للانتاج الفني التي كونها اسحق الردي وحمدي مراد ومحمد تالوستاني التي قدمت (السردي في تكساس) و (اقتلوا ولدي) التي قدمت على مسرح المجلس الثقافي البريطاني و (سر المشكلة) التي قدمت على مسرح مركز المعلومات الامريكية . وفي اواخر الستينات قدم سهيل الياس مسرحية (سيدة الفجر) مثل فيها زملاؤه في الاسرة . كما اخرج هاني صنوبر في تلك الفترة (هواية الحيوانات الزجاجية) وقدمت على مسرح مركز المعلومات الامريكية كانتاج خاص لا علاقة له بالاسرة ولو ان المشتركين فيها كانوا من الاسرة .

في الستينات ظهرت فرق مسرحية قدمت اعمالها باللغة الانجليزية ومنها مسرحية (حب صدقي بك) و (في انتظار جودو) و (مذكرات مجنون) .. قدمتها الشركة الاردنية للمسرح وكان من ممثليها نبيل صوالحة وزكريا زاخريان . أما فرقة جمعية عمان للتمثيل فقدمت (نحو الصفر) لاجاثا كريستي واشترك فيها ممثلون عرب واجانب .

مع انتهاء الموسم المسرحي الرابع لاسرة المسرح الاردني قدمت الاسرة مسرحيتين محليتين فكريتين (الجراد) و (المفتاح) لجمال ابو حمدان شاركت بهما في مهرجان دمشق للفنون المسرحية . ثم غابت اعمال الفرقة مدة طويلة حتى كان عام ١٩٧١ فاحتفلت الاسرة بالذكرى الخمسين لتأسيس المملكة بالمسرحية الغنائية (خالدة) لعبدالرحيم عمر اخرجها هاني صنوبر وحشد لها من خارج الاسرة عددا كبيرا من الممثلين الى جانب المطربين والمطربات مثل سلوى وسهام شماس . ثم قدمت الاسرة مسرحية (مهاجر بريسبان) لجورج شحادة وكانت اخر مسرحية يخرجها للاسرة هاني صنوبر قبل سفره الى خارج الوطن .

ممثلو الاسرة يخرجون :

بتقديم (مهاجر بريسبان) تبلورت لدى الفرقة بذور التحول الى الواقعية الملتزمة بعد افول القمر والجراد والمفتاح . وفي نفس العام قدمت الاسرة (الزوج الهارب) التي اخرجها نبيل صوالحة .. وبذلك فتح الباب للممثلين الذين عايشوا الاستاذ هاني ليدخلوا ميدان الاخراج بعد ممارستهم للتمثيل .. فكان ايضا سهيل الياس الذي اخرج (كلهم اولادي) و (جسر آرتا) . وقدمت الاولى في قاعة الدائرة التي لم تكن

مجهزة كمسرح اما الثانية فقد عرضت على مسرح الجامعة . وظهر ايضا مهدي يانس كمخرج فقدم (ورق الشجر) على مسرح النادي الارثوذكسي وكذلك مسرحية (قصة حديقة الحيوان) لالبي . ثم اخرج مهدي يانس (بجماليون) لتوفيق الحكيم على مسرح قصر الثقافة .. ثم قدم نصا محليا لمحمود الزيودي وهو أول محاولاته الكتابية (الضباع) .

المحلية وسط الاعمال العالمية والعربية :

بعد هذه المرحلة الانتقالية عينت الدائرة عددا من المخرجين الدارسين مثل احمد قوادري وعمر قفاف واحمد شقم وشعبان حميد وعمر العلي . وآثر هذا الحشد من المخرجين على تنويع نتاجهم فادخلوا المسرحيات العربية والمحلية الى جانب الاعمال العالمية وان لم تكن النتاجات هذه متميزة بصفة الموسمية أو الدورية المعروفة مسبقا .. ومن أعمال هؤلاء المخرجين قدم احمد قوادري (الاستاذ) و (الكرسي) و (حراس الفنار) ثم قدم (حلاق بغداد) بالتعاون مع الجامعة الاردنية ثم عاد فقدم (وراء الافق) ليوجين اونيل . ثم قدمت الدائرة مسرحية (الزير سالم) اخرجها المخرج العربي الامريكي بوب حداد وساعده حاتم السيد وكان ذلك عام ١٩٧٣ وشاركت الدائرة بهذه المسرحية في مهرجان شيراز المسرحي في ايران . وفي نفس العام اخرج عمر العلي مسرحية الوحيدة (اباء وابناء) وهي مهرجان كتبه عبدالرحيم عمر يعتمد فيه على اساس فولكلوري عريض اخذ منه ملامح بعض الشخصيات وردود فعلها تجاه ما يصادفها من حوادث يومية . أما احمد شقمة فقد اخرج (قطط وفيران) لباكثير وقدمها على مسرح المجلس الثقافي البريطاني بعمان . أما شعبان حميد فقد اخرج (راشومون) التي كتبها الامريكي مايكل كانين وزوجته عن قصتين يابانيتين للمنتحر اكوتوجا .

العناية بالنص المحلي :

في عام ١٩٧٥ ظهرت عناية فائقة بالنص المحلي وتقديمه على المسرح خاصة وان مسرح الدائرة كان قد تم بناؤه في جبل اللويبدة ليتسع لحوالي مئتي مقعد. ومن هذه الاعمال مسرحية (الاقنعة) للمرحوم محمود سيف الدين الايراني شاركت بها الاسرة في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في ذلك العام .وهيكل المسرحية مبني على طريقة مسرحية بيرانديللو ــ ست شخصيات تبحث عن مؤلف ــ واخرجها احمد قوادري ثم اخرج احمد شقم مسرحية الزيودي الثانية وهي (مذكرة من جبل النار) التي تحكي عن قيام الصهاينة بهدم منازل قرية فلسطينية واحدا تلو الاخر وردود فعل الاهالي تجاه هذه العملية واكدت المسرحية تلاحم الشعب الواحد في الضفتين . ثم اخرج توفيق نجم مسرحية (المحجر) وهي للزيودي ايضا فتح فيها باب المسرح الشعبي على مصراعيه .

المسرحيات العربية والاهتمام :

وفي مجال الاهتمام بتقديم المسرح العربي الشقيق على خشبة المسرح الاردني فقد قام شعبان حميد بتقديم (الرجال لهم رؤوس) لمحمود دياب وحولها طابعها الاجتماعي الى مفاهيم سياسية واستخدم شعر محمود درويش للتعبير عن وجهة نظره وحول الانسان من السلبية الى الايجابية . وقد حضر المؤلف عرض المسرحية في عمان وصرح بانه يشهد للمسرح الاردني بتقدمه وطموحه واشار الى الجهد المبذول لتأكيد وجود مخرج جاد وفق في استغلال ادواته كما اشاد بجهود الممثلين جودت صالح ورشيده الدجاني . وفي نفس الطريق سار حاتم السيد فأخرج (اضبطوا الساعات) للمؤلف نفسه .

العالمية في خدمة البيئة المحلية :

اما احمد شقم فقد عاد من تقديم النصوص المحلية أو العربية الى استخدام العالمية وتطويعها لظروف البيئة المحيطة فقدم (الدب) و (الايجار) لبرانيسلان نوشتش اعد الاولى فؤاد الشوملي واعد الثانية المخرج نفسه . واستطاع شقم ان يصور الظروف المعيشية القاسية التي تحيط بأسرة فقيرة تعمد الى ان تهرب من هذا الواقع بالحلم لكنها لا تلبث ان تعود للوطن واشار الى ان تحقيق السعادة ــ في الايجار ــ لا يكون الا بالعودة والقتال في المكان المناسب .

الاطفال والمسرح :

في النصف الاول من السبعينات ظهر الاهتمام بتقديم مسرح الطفل . واستطاعت الممثلة مارجريت ملاتجليان ان تجند طاقاتها في هذا المضمار فأخذت تعد المسرحيات وتستعين بالاطفال والممثلين الكبار فقدمت (عنبرة والساحرة) و (الحمار الراقص) ثم شكلت نادي اصدقاء الطفل وقدمت من خلاله (طبيب رغم انفه) لموليير وقدمتها على مسرح المجلس الثقافي البريطاني عام ١٩٧٢ . ثم قدمت على مسرح قصر الثقافة مسرحية (عازف المزمار) . ثم اخرجت عام ١٩٧٣ مسرحية (العبد والاسد) ثم اخرج الانجليزي وورن جنكنز مسرحية (بينوكيو) . ثم قدم النادي مسرحية (علي

بابا والاربعين حرامي) ثم (اولاد الحطاب) . ثم اخرجت جولييت هاكوبيان على مسرح الدائرة مسرحية (سمير والوردة) التي كتبها فؤاد الشوملي عام ٧٦ ثم اخرجت جولييت مسرحية (الغابة الذهبية) التي كتبها جميل عواد . ثم اتجهت جولييت الى مركز هيا الثقافي الذي يولي هذه الايام جهوده المكثفة لخدمة ثقافة الطفل فقدمت مسرحية جحا وغيرها من التمثيليات للاطفال في هذا المركز الذي يقدم اعماله في مركزين في عمان ومع ذلك لا يستطيع أن يغطي مناطق جميع اطفال عمان .

المسرح الجامعي في السبعينات :

تراوح الاهتمام بالمسرح الجامعي في هذه الفترة بين القمة والقاع نظرا لاختلاف وضع النشاط الجامعي في هذه الفترة . فلم تعد هناك لجان للنشاط في كل كلية بل اعتمدت الجامعة دائرة للنشاط الجامعي ككل بعد اتساع الجامعة وازدياد عدد كلياتها .. كما ان نوعية

العرض اختلفت حسب المشرف على النشاط المسرحي وذوقه وقدراته .. ففي البداية وقبل ان يسافر هاني صنوبر اخرج للجامعة (الاشجار تموت واقفة) و(العنب الحامض) و (ادفنوا الموتى) . واخرج حاتم السيد

مسرحية (مدرسة الفلاسفة) اقتبسها محمد كمال جبر عن (السحب) لارستوفانيس . وعندما عين مهدي يانس كمشرف على النشاط الفني للجامعة قدم (الاقنعة) للايراني و (الفطاحل) لحسني فريز . واخرج حاتم السيد (عفاريت القرن العشرين) و (الصعلوك) وهما لعلي سالم ثم اخرج القوادري (حلاق بغداد) و(دنيا المصالح) اعدها فؤاد الشوملي ثم (تاجر البندقية) . أما عندما عين زهير النوباني مشرفا فنيا فقد قدم مسرحية (وبعدين) لوليد مدفعي و (صندوق العجايب) التي اعتمد فيها التأليف الجماعي ثم اخرج القوادري مسرحيتين (اريد ان اقتل) و (المحلل) لفتي رضوان. وفي اواخر ١٩٧٧ اخرج احمد شقم مسرحيتين قصيرتين للجامعة هما (ميلاد انسان) و (ادارة عموم الزير) لحسين مؤنس . وفي ١٩٧٨ اخرج عاصم الدلقموني مسرحية (بانوراما مقهى عربي) للسوري سهيل ابراهيم . ثم اخرج تيسير عطية في ١٩٧٩ مسرحية (الكوكب العاشر) التي اعدها عبداللطيف شما . وفي نهاية ١٩٧٩ اخرج حاتم السيد مسرحية صقر قريش ـ المهرج ـ .

وكما سبق وان قلنا فان المسرح الجامعي لم يتميز في السبعينات عنه في الستينات الا بتقديم اشكال مختلفة من المسرح لكن الموسمية غابت عن المسرح الجامعي . والكلام نفسه يمكن ان يقال عن الجامعة

الفتية في اربد (جامعة اليرموك) التي ابتدأت بتقديم الاستكشاف ثم بمسرحية (بيت برناردا البا) من اخراج ايان كارودرز .

مسرح القطاع الخاص في السبعينات :

الملاحظ ان القطاع الخاص قد نشط كثيرا في هذه الفترة وظهرت فرق مسرحية عديدة كما اختفت فرق الستينات ولم تعد تقدم شيئا . ولعل عدم وجود دعم لتلك الفرق هو أحد العوائق الاساسية وراء استمراريتها بالاضافة الى عدم وجود سياسة واضحة لهذه الفرق وعدم توفر الممثل المحترف المعروف الذي يكون بمثابة نجم شباك للاعمال التجارية من هذا النوع الا ان جمعية عمان للتمثيل التي دأبت من قبل على تقديم الاعمال بالانجليزية عادت فقدمت اعمالها وطبعا لجمهور معين . فقدمت (الكوميديا السوداء) و (ماري ماري) اخرجهما سهيل الياس . أما شركة ارونكو فقدمت (بوينج بوينج) و (بجماليون) بالانجليزية وعرضتا على مسرح مركز المعلومات الاميركية . ثم اسس سهيل الياس فرقة عمون للتمثيل المسرحي وقدمت عددا من الاعمال المتميزة منها (ابن بطوطة) و (الغائب) والاخيرة اخرجها جميل عواد ثم (الينبوع) التي كتبها محمد الظاهر ورزق ابو زينة مستخدمين قصائد لشعراء الارض المحتلة واخرجها سهيل الياس. ثم اخرج جميل عواد مسرحيته (الشمادين) وعرضت على مسرح الدائرة كما عرضت في اربد واحدثت ضجة.

اما فرقة اضواء الفن فقد عرضت عددا من المسرحيات معظمها كان محليا مثل (شواكيش وبراغي) التي اعيد عرضها مرارا على فترات متقطعة وعرضت على مسرح مدرسة التطبيقات . ومن اعمالها الهامة (مدرسة المشاغبين) اعدها صالح السقاف عن العرض المصري المعروف . أما مؤسسة شيراز فقدمت (جمعية كل واشكر) و (عطيل يعود) اخرجها عبدالكريم العود و (اغنية على الممر) لعلي سالم اخرجها يوسف العفيفي . اما فرقة فيلادلفيا ٧٦ فقدمت (ميت في اجازة) لسعدالدين زيدان اخرجها يوسف الجمل و (على مهلك ياست خضرة) اعدها فؤاد الشوملي وماجد مراد عن (ليلة ساهرة من ليالي الربيع)واخرجها سعيد عكور ثم (مطلوب حراب فورا) لسعدالدين زيدان اخرجها بكر قباني و (ابن فينا الحرامي) و(الفرافير) بالتعاون مع نادي مخيم الحسين وهي مسرحية احدثت ضجة واظهرت قدرات ممثلها ربيع شهاب .

وفي هذه الفترة نشط عدد من الممثلين وقاموا باخراج وانتاج بعض المسرحيات امثال عادل عنانة في

مسرحية (حياة صعبة) و (يرحم هذيك الايـــام).

والحديث عن الفرق الخاصة في هذه الفترة طويل لكن اهم ما يمكن استنتاجه من كثرة عروضها ان اهتماما بالمسرح من قبل الممثل أو المخرج موجود والحماس كبير لكن الدخل الذي تدره المسرحيات قليل مما يجعل هذه الفرق تلجأ الى الرخيص الذي يجذب جمهورا باحثا عن التسلية وحسب وبالتالي لا تولي عناية ما الى الاخراج والابداع ولو ان هذه المقولة لا تنطبق على عدد من العروض التي ظهرت جادة وملتزمة وكانت منبثقة عن القطـاع الخاص .

المسرح في ظل وزارة الثقافة والشباب :

كانت اهم خطوة تقوم بها الوزارة بعد تشكيلها ان اعادت النظر في احوال المسـرح الرسمي فالتفتت الى احوال الاسرة التي غدت مجرد موظفين يتقاضون مكافآت رمزية لكن نتاج القائمين عليها قليل ولا يذكر بالنسبـة لما هو مطلوب منها . يضاف الى ذلك ان ممثلي الاسرة كانوا يجردون وراء رزقهم في التلفزيون العربية . فحلت الاسرة واعتمدت الوزارة عددا من المخرجين الدارسـين واوجدت نظام التعاقد مع الممثلين ولم تعتمد نظام التكليف كما كان سابقا في الاسرة . وقدمت في أول موسم لدائرة الثقافة والفنون في ظل هذه التشكيلات تسعة مسرحيات متنوعة ما بين المحلية والعربية والعالمية في محاولة لايجاد ودراسة علاقة الجمهور بالمسرح .. ومن اعمال الموسـم الاول (لعبة النهاية) لصموئيل بيكيت اخرجها باسـم الدلقموني قام ببطولتها انور خليل وشايش نعيمـــات و (السعادة الزوجية) لعبد المنعم سليم اخرجها طارق برقاوي وقام ببطولتهـا تيسـير عطيـة وفيروز مرعي (المأزق) لبشير هواري اخرجها تيسير عطية وقام ببطولتها فيروز مرعي وعبداللطيف شما ومازن الكابد و (الغرباء لا يشربون القهوة) لمحمود دياب اخرجها حاتم السيد وقام ببطولتها عيسى سويدان وباهر منصور . و (المفتش العام) لغوغول اخرجها طارق برقاوي وقام ببطولتها عيسى سويدان ورياض حامد وانو خليل وعبدالكريم قواسمي ومحمد القباني وداود جلاجـل وربيع شهاب و (قناع السعادة) لجروج كليمو نصو اخرجها شعبان حميد ومثل شخصياتها محمد القباني ومجد القصص واشرف اباظه وربيع شهاب وعبدالكريم قواسمي وعبداللطيف شما . ومسرحية (مقهى العقلاء)(*) لكمال الكيلاني اخرجها احمد شقم ومثلها جودت صالح ومحمد العبادي وزهير النوباني ويوسف يوسف وخليل مصطفى ومسرحية (الوافـد) لميخائيل رومان اعدها عبداللطيفشما واخرجها محمـد حلمي وقام ببطولتها جودت صالح وانور خليل وتوفيـق نجم وعبدالكريم قواسمي وخليل مصطفى . ومسرحية (عريس لبنت السلطان) لمحفوظ عبدالرحمن اخرجهـا يوسف الجمل وقام ببطولتها محمد العبادي واديـب الحافظ ويوسف يوسف وعبير عيسى ومحمود مساعد وجاكلين سعادة وعيسى سويدان وغيرهم .

أما في الموسم الثاني ٧٩/٧٨ فقد تقلصت عـروض الموسم وعرضت مسرحية (حفلة على غفلـة) لمحفوظ عبدالرحمن اخرجها عمر شاهين واشترك فيها جـودت صالح وعادل عنانة ومحمد القباني واشرف اباظة وجاكلين سعادة وبكر قباني وعبدالكريم قواسمي وغيرهم .

ثم قدمت مسرحية (رسول من قرية غيرة)لمحمود دياب اخرجها حاتم السيد وقام ببطولتها زهير النوباني وداود جلاجل ورياض حامد وابراهيم القواسمي ويحيى الجيوسي ومازن عجاوي وفؤاد الشوملي وغيـرهـم . وللمشاركة في مهرجان دمشق للفنون المسرحية اعاداحمد شقم اخراج (حفلة علي الخازوق) واشترك فيها بادوار رئيسية كل من خليل مصطفى ومازن عجاوي ويوسـف يوسف .

رابطة المسرحيين :

في العام الفائت تأسست في الاردن رابطة للمسرحيين الاردنيين وتم افتتاح مقرها هذا العام وشـاركت فـي مسيرة المسرح الاردني بتقديم مسرحية (الزواج)لغوغول شارك ممثلوها جماعة باعدادها واخرجها احمد شـقم واشترك فيها زهير النوباني وداود جلاجل وفؤاد الشوملي ومازن عجاوي وسميرة خوري ومحمد العبادي وجاكلين سعادة وطافت المسرحية في الزرقاء والسـلط والمفرق بالاضافة الى عمان .

ريـادة ...

الملاحظة الاهم في مجال الحديث عن المسرح الاردني ان السنوات الثلاث الاخيرة شهدت بادرة ممتازة مـن قبل الوزارة التي تكتنف المسرح وتوجهه نحو الافضـل وهي ريادة المسرح للمحافظات . فالمسرحيات بعد ان تقدم كل منها على مسرح الدائرة في عمان كان يطاف بها بالتعاون مع مراكز الشباب في المحافظات من شمالهـا الى جنوبها .. وهي بادرة تسجل لهذا المسرح الـذي يحاول جاهدا اثبات وجوده وتميزه ومسايرة المسـرح في الخارج سيما وان الكفاءات موجودة ومشهود لها .

(*) كانت هذه المسرحية قد عرضت قبل شهور بعنوان « الحيطان دفاتر المجانين » على مسرح الجامعة .



المسرح في ليبيا

المهدي ابو قرين

عندما تزايد عدد سكان بلاد اليونان الجبلية القليلة الموارد جاءت مجموعة منهم في القرن السابع قبل الميلاد الى الساحل الشرقي لليبيا ، وحطت الرحال بالجبل الاخضر وطاب لهم المقام ، بدأت الافواج بعدها تتقاطر تباعا حتى ملأت الجبل فأحس الليبيون بالضيق فنشبت الخصومات ثم الحروب ولكن دون ان يحرز أي من الفريقين انتصارا فتقلص الليبيون الى الجنوب والاغريق الى الشمال ولكن لم يستطع اي منهم الاستغناء عن الاخر فالليبيون يتحكمون في التجارة القادمة من وسط افريقيا والاغريق يتحكمون في التجارة القادمة من بلاد حوض البحر الابيض المتوسط ودول اوروبا ، فعادوا يتعاملون في ود وصفاء حيث اسسوا سنة ٦٣١ ق . م مدينة عظيمة على قمة الجبل الاخضر ازدهرت فيها الحضارة وترعرعت فنون الرقص والتمثيل والموسيقى سميت هذه المدينة فيما بعد « قورنية » مدينة شحات الحالية .

اما في غربي البلاد فقد جاء الفينيقيون واقاموا في مدينتي صبراتة الواقعة غربي مدينة طرابلس على بعد ٧٥ كم تقريبا ومدينة لبدة الواقعة شرقي مدينة طرابلس على بعد ١٢٤ كم وذلك حوالي سنة ٦٠٠ ق . م .

وبعد الاغريق في برقة والفينيقيين في طرابلس جاء الرومان في القرن الاول قبل الميلاد واعقبهم الونـدال في القرن الخامس الميلادي والفتح الاسلامي في القرن السابع الميلادي ثم الاسبان وبعدهم العثمانيون فالطليان الذين اعقبتهم الادارة العسكرية البريطانية في العهد الملكي وها نحن اليوم نعيش عهد الجماهيرية .

خلال هذه الحقبة من الزمن لم تستقر البلاد على حال فالحروب مستديمة والثورات متجددة والمفاهيم غير ثابتة حيث قامت ما يربو على مائتي ثورة وحرب من الفتح الاسلامي حتى خروج الاتراك فقط اي بمعدل كل ست سنوات اما ثورة تقلب الاوضاع والمفاهيم او حرب لا تبقي ولا تذر مما سبب في هجرة اهل الادب والفن والفلسفة الى الشرق « مصر » والى المغرب « تونس والجزائر » مما ادى الى ترك المسارح أثرا بعد عين .

المسرح الليبي القديم :

لم يسعفنا التنقيب عـ الاثار بأي دليل مـادي ملموس حتى الان يشير او يدل على الحركة الفنية القائمة اللهم الا تلك المباني المسرحية والرسوم والنقوش المبعثرة في المدن الاثرية وان كان هناك من لا يعتبر البناء المسرحي جزءاً من التاريخ المسرحي وعلامة من علاماته ولا يأخذ الا بالنص المكتوب او بالاشارة اليه في الكتب والصحف ، فأنني ارى ما يؤكد وجـود المسـرح والا فلأي شيء تقام هذه الابنية الضخمة ان لم يكن لفن المسرح حظ فيها . والمسارح الاثرية في الجماهيرية نوعان من حيث العمارة :

آ ـ مسرح اعتيادي وهو ينقسم الى اربعة اقسام اساسية :

١ ـ مكان لجمهور المتفرجين وهو في العادة عبارة عن مدرج من الحجارة منحوتة او مصفوفة على قوس نصف دائري كلما زاد ارتفاعا زاد اتساعا حيث يكون في النهاية على ما يشبه قطاعا كبيرا في صحن « قصعة » .

٢ ـ مكان مواجه لمكان المتفرجين مرتفع قليلا عن قاعدة المدرج وهو على شكل مستطيل يستعمل خشبة للمسرح « ركح » وعليه تمثل المسرحيات وتنشد الاناشيد وتؤدى الرقصات .

٣ ـ مكان بين مدرج المتفرجين والخشبة في شكل نصف دائرة تقريبا مخصص لجوق الموسيقى وفي بعض الاحيان توضع به مقاعد للوجهاء والاعيان وقد يفصل هذا المكان بحاجز حجري عن المدرج كما هو الحال في مسارح لبدة وصبراتة وسوسة .

٤ ـ حجرات خلف خشبة المسرح وتستعمل لتغيير الملابس كما يستعمل بعضها لتخزين المهمات المسرحية .

قد توجد مرافق اخرى غير ما ذكرنا متصلة بالمسرح ولكنها تختلف من مسرح لاخر .

ب ـ المسرح المدرج : ويتكون هذا النوع من المسارح من جزئين رئيسيين :

١ ـ حلبة دائرية وهي لغرض الاستعراضات الفنية والرياضية ومصارعة الحيوانات المفترسة .

٢ ـ مدرج النظارة « المتفرجين » وهو محيط بالحلبة مكونا بذلك فيما يشبه القصعة كما هو الحال في المسارح المدرجة بصبراته و لبدة و طليثة وقد لا يحيط مدرج النظارة بالحلبة لظروف ما كما هو الحال في المسرح المدرج بشحات ، ويفصل مدرج النظارة عن الحلبة جدار مرتفع حتى لا يكون المتفرجون في موقع الخطر من الوحوش المتصارعة ، كما ان هذا النوع من المسارح قد استعمل كمكان لتنفيذ احكام الاعدام في المجرمين وذلك لوضعهم في الحلبة بين الحيوانات المفترسة . والمسارح الاثرية المكتشفة في الجماهيرية ثلاثة عشر مسرحا موزعا على النحو التالي :

١ ـ مسرحان في صبراته واحد اعتيادي والاخر مدرج
٢ ـ مسرحان في لبدة واحد اعتيادي والاخر مدرج
٣ ـ اربعة مسارح في طلميثة ثلاثة منها من النوع الاعتيادي وواحد مدرج .
٤ ـ اربعة مسارح في شحات « قورينة » ثلاثة منها اعتيادية ومسرح واحد مدرج
٥ ـ مسرح اعتيادي واحد في سوسة



وهذا العدد الضخم من المسارح يدل على ما كان يلقاه فن المسرح من اهتمام المسؤولين في الدولة ومن اقبال جماهيري ايضا خاصة اذا عرفنا ان مدينة مثل قورينة والتي شيدت بها اربعةمسارح تضم مائةالف نسمة لاغير.

المسرح الليبي الحديث :

ان المتتبع للحركة المسرحية في الوطن العربي يجدها قد بدأت في وقت متقارب او واحد في كثير منهـا ، وفي الجماهيرية ليست لدينا اية وثيقة تثبت بداية المسرح في القرن التاسع عشر الميلادي الا بقايا مسرح قديم في رواق الخمري قرب سيدي درغوث بطرابلس بني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي . واستنادا على المثل العربي القائل « البعرة تدل على البعير » فان وجود هذا البناء يدل على ان هناك بداية للحركة المسرحية وتقع بين ايدينا وثيقة تقول بانه قد تكونت فرقة مسرحية عـام ١٩٠٨ م باشراف المرحوم الاستاذ محمد قدري المحامي حيث قدمت هذه الفرقة مسرحية « شهيد الحريـة » . جاء في جريدة الترقي بتاريخ ١٣ يوليو ١٩١١ م « شهيد الحرية رواية ادبية غرامية ذات فصول مدهشة » واول جمعيـة نسـائية تكونـت عـام ١٩١٠ م جـاء في قانونهـا « من بين مهـام الجمعيـة تكويـن فرقـة فنية للموسيقى والتمثيل » . كانت ولا زالت الصلات بين الليبيين واشقائهم قوية ومتينة لذلك لا توقد نار في المشرق الا ويكون سناها في المغرب ولا يومض برق في المغرب الا ويكون نوره قد عم المشرق ومن خلال البعثات العلمية والتجارية والرحلات الفنية التيكان يقوم بها رواذ الفن في الشام ومصر تعرف الليبيون على الصورة المتكاملة للفن المسرحي الحديث فهذه فرقة عربيـة تحت ادارة « الياس فرح » تأتي الى ليبيا عام ١٩١١ م لتستوطنها وهـا هـو رئيس التمثيـل بهـذه الفرقـة وهـو الفنان « جبران نعـوم المصري » يسـهم في نشر الثقافة المسرحية بالكتابة في الصحف حين كتب مقالا مطولا في جريدة الترقي التي تصدر في طرابلس بتاريخ ٥ ابريل ١٩١١ م يقول فيه « ان التمثيل قد جمع ارقى الفنون الجميلة التي يعجز براع البليغ عن وصـف محاسنهـا وتصويرها» الى ان يقول « والتمثيل كما عرفه احد عقلاء الغرب مدرسة ليلية تنبعث منها اشعة الحكم والمواعظ وتتجلى فيها مصابيح الفضائـل لتخـرج النـاس من الظلمات الى النور » .

وتتوالى فـرق المسرح الزائرة لتقدم عـروضـهـا المسرحية في طرابلس وبنغازي ودرنة اذ جاءت فرقة سلامة حجازي في ٣١ اغسطس ١٩١١ م . والتي قدمتمسرحية « عطيل » ومسرحية « عايدة » ثم فرقة جورج ابيض في ١٤ ابريل ١٩٢١ م . والتي قدمت مسرحية عطيل اما فرقة يوسف وهبي فقد زارت البلاد عدة مرات عارضة جل اعمالها التي بلغت شهرتها المشرقين ، بهذه الزيارات الفنية وتوفر بعض التراجم والمقالات المنشورة في الصحف اطلع الليبيون على المسرح وفنونه فساورتهم الرغبـة في محاكاة الفرق المصرية والشامية وتقليدها وانتهاج منهجها فأنشئت الفرق المسرحية التي منها وبها بدات مسـيرة مسرحية اصيلة ، فانشأ المرحوم محمد عبدالهادي اول فرقة مسرحية في طبرق عام ١٩٢٦ م وقدم من خلالها مسرحية « خليفة الصياد » واسس الفنان رجب البكوش اول فرقة مسرحية في بنغازي سنة ١٩٢٦ م ايضا وقدم مسرحية رعاة الغنم . اما المرحوم الشاعر احمد قنابة فقد ادار فرقة مدرسة الفنون والصنائع سنة ١٩٣٦ م . التي قدمت مسرحية « غرام الملوك » ويتابـع الشباب المثقف الواعي تكوين الفرق المسرحية في جميع انحـاء البلاد حتى صار عددها ما يقرب من اربعين فرقة مسرحية قدمت خلال سبعين عاما على ما يزيد عن مائتي مسرحية فاذا اخذنا في الاعتبار فترة الحربين العالميتين والحروب الليبية الايطالية وعشر سنوات من حكم الادارة البريطانية فان هذا العدد من المسرحيات ، رائع . حيث لعبت هذه المسرحيات دورا نضاليا كبيرا لتنوير العقول وتوضيـح السبيل امام جميع قطاعات الشعب لنهجهـا الوطنـي والاجتماعي الهادف ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر بعض المسرحيات ومن العنوان نستطيع ان نتعرف على المضمون .

❋ ثمن الحرية
❋ طريق الشيطان
❋ العسل المر
❋ صوت العمـال
❋ اولاد الفقـراء
❋ الصـراع
❋ محاكمة رجل مجهول
❋ عمر المختـار
❋ الشقة جوها هلها
❋ القريـة
❋ العامل وغني الحرب
❋ ولد الهدى
❋ الحنظل والشمام
❋ رجل العدالـة
❋ تحطمت الاصنام
❋ وتشرق الشمس

❋ الوفاء العربي

❋ البخيـل

❋ الاقنعـة

❋ الدم دائما احمر

❋ خيانة الاصحاب

❋ كل شيء يتصلح

❋ رجل الوطن

❋ السماسرة

❋ شباب يحترق

❋ العادلـون

❋ ثورة الزنج

❋ البيت الحرام

❋ حوش العيلة

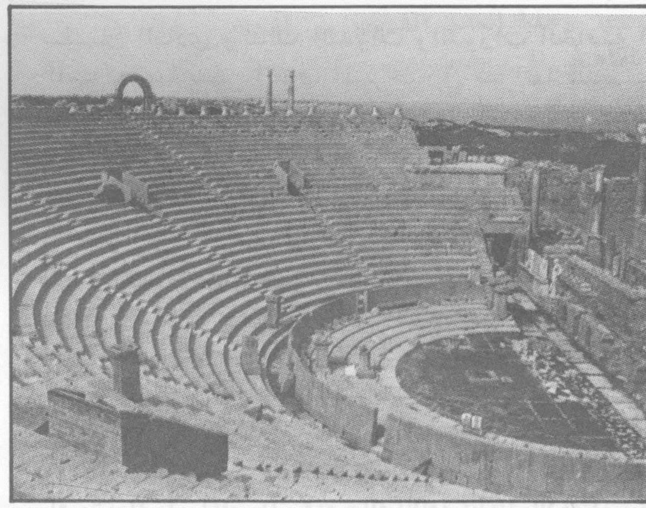
❋ عندما يلتقي المتوازيان

هذه الاسماء تدل على وعي وادراك الانسان الليبي الملتزم بقضايا شعبه وامته فقد كان المسرح في ليبيا دوما مناضلا من اجل اعلاء كلمة الحق وتعميق وترسيخ القيم الانسانية ولذلك لم يسع المسرح في أي عهد من العهود وراء المادة او الشهرة . فالفرق المسرحية تهتم بالكيف لا الكم حيث تكونت الفرق بدافع الحب للمسرح وخدمة الجماهير فكان اعضاء الفرق يوفرون من مداخيلهم للصرف على المناظر وشراء المستلزمات المسرحية وكانت هـذه المصروفات تفوق في بعض الاحيان دخل المسرحية لا لقلة عدد المشاهدين وانما في الغالب من القيمة الرمزية لثمن تذاكر الدخولية انطلاقا من ان الثقافـة يجب ان تكـون للجميع وان المعرفة يجب الا تحدها حدود مـادية او معنويـة بهـذا الاسلـوب اسـتطاع المسـرح في الجماهيرية ان يقف صامـدا ضـد جميع التيـارات والعراقيل ولم ينجر الى المهادنة ولم يمـل للاسـاليب الخادعة ، يقدم الاعمال الجيدة ذات التأليـف المحلـي والعربي والعالمي ايضا بمقدرة فائقة مردهـا الرغبـة الصادقة والاطلاع على كل جديد في الثقافة المسرحية ، والدورات التي اقيمت في فن وادب المسرح حيث اقيمت اول دورة عام ١٩٦٦ م بطـرابلس وكـان المحاضرون فى هذه الدورة المرحوم الفنان محمد عبدالعزيز العقربي من تونس والاستاذ عبدالله القويرى من ليبيا والاستاذ محمد ماهر فهيم من مصر . ثم الدورة الثانية سنة ١٩٧١ م حيث استقدم لها مدرسون فنانون من مصر اذكر منهم الفنان محمد عبدالعزيز والفنان سيد راضى والفنانـة نادية السبع والاستاذ محمد عبدالرحمن خليل والاستاذ سليمان الهادي وكذلك الندوات والدورات الخاصة التي كانت تقيمها بعض الفرق المسرحية في مقراتها لمنتسبيها. ففرقة الامل تعاقدت مع الفنان زين العشماوى لاعطـاء بعض الدروس واخراج بعض المسرحيات . وعمل الفنان عمر الحريري مع فرقة المسرح الشعبي مخرجا ومحاضرا، والفنان محمد توفيق في المسرح العربي والفنان عبدالبديع العربي في فرقة المسرح الحر اما على مستوى الدراسة النظامية فقد انشيء معهد جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقى ولم يكن الاقبال على هذا المعهد كبيرا اذ انه لم يعتمد من قبل امانة التعليم ومجلس التعليم الاعلى الا سنة ١٩٧٦ م . والمعهد يمنح شهادات متوسطة في التمثيل وفي الموسيقى وهي شهادة تربوية وليست حرفية حيث يلتحق الحاصلون عليها بسلك التدريس للاشراف على المسرح المدرسي ، الا انه لحاجة المسرح الوطني للممثلين المؤهلين فقد ضمت الافواج الاولى للمسرح الوطني واخر من ضم للمسرح الوطني من خريجي قسم التمثيل ثلاثة في عام ١٩٧٨ م اما دفعة عام ١٩٧٩ م فقد انضمت بالكامل للتربية .

واذا قلنا بان دائرة الشؤون المسرحية بادارة الفنون والاداب قد اتاحت فرصة عظيمة للمتعطشين للمسرح من ممثلين باقامتها الدورة الموسعة الثانية في فنون المسرح فانها اقامت جسرا متينا بين المسرح والجماهير باقامتها للمهرجان المسرحي الوطني الاول في طرابلس ١٩٧١ م . والذي شاركت فيه ١٤ فرقة مسرحية والمهرجان المسرحي الوطني الثاني الذي اقيم في ديسمبر ١٩٧٣ م بطرابلس ايضا والذي شاركت فيه ١٨ فرقة مسرحية .

ان صدور القانون ١٠٤ لعام ١٩٧٣ م بانشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ما هـو الا تتويج لهذه الجهود وهذا النشاط واعتراف بكيان المسرح ووجوده كاداة فاعلة في الثورة ولقد جاء هذا القانـون واللوائح والقرارات المنفذة له غاية كل فنان الا ان التطبيق لم يكن في مستوى الطموح المرسوم ، فالاجراءات التي اتخذت والتي كان يقصد بها خيرا جاءت عكس ما اريد لها نذكر هنا : ــ

١ ــ حل المسرح الوطني واعادة تنظيمه على اسـاس الاحتراف ابعد عناصر جيدة اذكـر منهم الفنـان شعبان القبلاوي والفنان الامين ناصف والفنـان لطفي بن موسى والفنان البهلول الدهاني والفنـان محمد شرف الدين والريشـ والغزيـوي والحديـع والساحل وريحان وذلك اولا لعـدم قـدرة مـلاك المسرح الوطني على استيعاب هؤلاء الفنانين حيث كان معظمهم يشغل اماكن متقدمة في الوظيفة ومنهم من وصل الدرجة الخاصة .



كما ان معظم الممثلين لا يرغبون في التفرغ والاحتراف حيث انهم يلقون من اداراتهم الرسمية التي يتبعون لها كل التسهيلات وهم يبدون كل تفهم لرسالتهم فلا يجدون اي صعوبة في اقامة العروض المسرحية سواء كان ذلك في الداخل او الخارج .

٢ — قرار ضم الفرق المسرحية الاهلية قلص فرصة التنافس بين الفرق . فان كان لا يرى البعض ان هذين السببين هما اساس ركود المسرح في الجماهيرية في السنوات الاخيرة حيث تمر الشهور ولا تشاهد مسرحية جديدة الا لانه يردف هذا الجمود لمرحلة التحول الجذري في البلاد والاحداث السريعة المتلاحقة . وكما اسلفت ان المسرح لا ينجر وراء الاحداث المبهرة فهو ادب وفن وليس صحافة واعلاما .

واذا ما حاولنا التعرف على كتاب المسرح في الجماهيرية سنجد كتابا ممتازين نالوا شهرة واسعة بما قدموه من اعمال مسرحية جيدة مثل الاستاذ مصطفى الامير والاستاذ الازهر ابو بكر حميد والاستاذ عبدالله القويري والاستاذ عبدالحميد المجراب والاستاذ فرج قناو والاستاذ محمد ادريس واخرون ساهموا في دعم الحركة المسرحية بالنصوص المترجمة والمليبة .

مل الاستاذ مصطفى الامير الازهر ابو بكر حميد المجراب والاستاذ فرج قناو والاستاذ محمد ادريس واخرون ساهموا في دعم الحركة المسرحية بالنصوص المترجمة والمليبة .

اما المتتبع لحركة النقد المسرحي فيجدها غير ذات بال حيث تمر المسرحيات المعروضة والمنشورة ولا يكتب عنها الا كلمات اطراء للممثل والمخرج . والاقلام في هذا المجال قليلة جدا وحتى هذه القلة تظهر وتختفي وان كان لابد من ذكر هؤلاء فاذكر الاستاذ احمد عزيز والازهر ابو بكر حميد وعلى الاصفر والمهدي ابو قرين وسعيد المزوغي وعبدالله هويدي .

والمسرح المدرسي ونشاط النوادي الثقافية والرياضية في المسرح قد ساهما في خلق قاعدة عريضة من الممثلين وجمهور المتفرجين حيث كانت تقوم باعداد المسرحيات لتقديمها في المناسبات وحفلات ختام النشاط او ختام السنة الدراسية فيشهدها جمع غفير والمسابقات بين المدارس دفعت كثيرا من المدارس للاستعانة ببعض المخرجين من الفرق المسرحية مما خلق تنافسا محمودا نشط به المسرح في البلاد .

وفي نهاية هذه الملاحظات في المسرح بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية اذكر تلك التطلعات المتفائلة والتي نأمل لو تحققت ان يكون المسرح جماهيريا وهي : —

١ — جعل معهد التمثيل معهدا حرفيا يخرج اناسا يعملون في المسرح لا خارجه كممثلين او مخرجين ومصممي مناظر .. الخ

٢ — يضاف تدريس مادة الاخراج والتمثيل لمناهج المعلمين والمعلمات حتى يكون كل معلم في المدرسة هو رائد للمسرح المدرسي في فصله

٣ — مسرحه بعض مواد الدراسة في المراحل الابتدائية والاعدادية والثانوية ليستفاد منها في التربية والتعليم

٤ — انشاء ادارة متخصصة للنصوص المسرحية والدراسات المسرحية لتشجيع الادباء على خوض مجال المسرح بتوفير المناخ الملائم والتقدير المادي المجزي .

٥ — دفع جميع قطاعات الشعب للمشاركة في تكوين الفرق المسرحية في المدرسة والشارع واماكن الانتاج .

صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي

سامي عبد الحميد

اذا كان البحث عن اصول المسرح في التراث او الاغتراف من التراث العربي ومحاولة تأصيل المسرح في وطننا ، احد مميزات حركة المسرح العربي المعاصر فان الاتجاه السياسي المتغلب على مضامين الاعمال المسرحية العربية أو ما دعاه سعدالله ونوس (تسييس المسرح) هو الميزة الثانية واضافة لذلك فقد وجدنا لكثير من الاتجاهات المسرحية العالمية المعاصرة اصداء في حركة المسرح العربي في السنوات العشر الأخيرة وسوف تركز دراستنا هذه على تلك الاتجاهات وتلك الاصداء .

لقد ظهر الاهتمام بقضية التراث واقامة جسور بينه وبين الواقع الثقافي العربي الراهن كاحدى مهمات المسرحيين العرب من اجل تأصيل المسرح وكرد فعل للادعاءات الكثيرة بافتقار الحضارة العربية لجذور الفن المسرحي سواء في الادب أو في التقاليد . وكنتيجة حتمية لتنامي الوعي القومي الذي ساد المنطقة العربية بعد الهجمة الامبريالية والصهيونية على الاصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية . واذا كانت مقامات الطيب الصديقي مثالا بارزا للاتجاه الاول فان حفلة سمر سعد الله ونوس مثال واضح للاتجاه الثاني وفي المثال الاول اراد ان يثبت الفنان العربي توفر الملامح المسرحية في المقامات وفي المثال الثاني أراد ان يثبت الفنان العربي ان الفن المسرحي واسطة للتوعية .

فقد تكون محاولات ايجاد سوابق للدراما بمعناها التقليدي في التراث العربي محاولة لا جدوى منها للوهلة الاولى ولكن محاولة ايجاد سوابق للعروض المسرحية والاحتفالية الشبيهة بتلك التي نراها اليوم في المسرح الاوربي والاميركي ، محاولة ناجحة ومفيدة . وفي هذا المجال قال المستشرق الفرنسي المعروف (جاك بيرك) ، بان ادخال فن المسرح والسينما وما شابه الى الشرق وتطور هذه الفنون بقي متعثرا الى اليوم نتيجة ظروف محددة . وكان مثير هذه الظروف – ولم يزل الى اليوم – اجنبيا في معظمه بالرغم من ان الشرق اخذ نتيجة هذه الظروف على عاتقه واستوعبها عميقا »[1] .

ويضيف قائلا « فلم تشعر البلاد العربية في السابق الى هذا الحد بحاجتها الدائمة الى تقصي ذاتها شأنها شأن كل مجتمع يكافح على الصعيدين الداخلي والخارجي . بغية الكشف عن سوابق المسرح في حضارة قديمة . . فليس من مسرح أصلا الا من ذاته ولذاته معا وانما كان ينبغي تحري السوابق – اذا لزم الامر – في تقييم الذات وهي ذات متقلبة في تعبيرها عن حاجاتها ثابتة على حال واحدة في تحسسها لهذه الحاجات . كان ينبغي تحري السوابق اذن من مرحلة هذا التقييم ومن طريقته وكيفيته »[2] وهكذا فان بيرك يدعو الى البحث عن تلك

السوابق في احتفالات الفاطميين وفي العاب المماليك الفروسية وفي بعض طقوس الجمعيات الصوفية وفي تشخيصات المتصوفة في أعياد فيضان النيل ويعتقد ان تلك التشخيصات بمثابة مسرحيات حقيقية بمقدمتها وعقدتها وحلها ويشابه بيرك (الزار) بالمسرحية حيث الطقوس الجماعية لطرد الارواح وحيث يلبس المشاركون الملابس التنكرية . وهناك الكثير من الكتاب والفنانين من يبحث عن تلك السوابق في (اولا) الطقوس والاحتفالات التي كانت سائدة قبل الاسلام كاحتفالات عبادة اللاة والعزى ومنى، واحتفالات نجران على شرف النخلة المقدسة ومهرجانات سوق عكاظ و (وثانيا) في الممارسات الدينية الاسلامية كالمواكب ورقص السماح وتكيات الدراويش وحفلات الذكر والتعزية التي تشبه الى حد كبير مسرح الآلام الذي عرفته عهود القرون الوسطى في اوروبا و (ثالثا) في ملاهي البلاط التي كان يقوم بها المهرجون والسماجة والشعراء. (رابعا) في ما يفعله الحكواتي عند تقديمه تشخيصات متنوعة اثناء روايته للحكاية و (خامسا) في خيال الظل ذلك الفن الذي وضع اسسه العربية ابن دانيال الموصلي في القرن الثالث عشر . و (سادسا) في القصص والملاحم والمقامات مثل الف ليلة وليلة ومقامات الحريري والحمداني والبخلاء للجاحظ وغيرها .

واذا اخذنا (الطيب الصديقي) في المغرب باعتباره من اوائل الذين وضعوا موضع التطبيق تجربة الاغتراف من التراث في اعداده واخراجه للمقامات فان (الفريد فرج) في مصر هو الاخر من المبادرين الى الاستفادة من قصص (ألف ليلة وليلة) . عند كتابته مسرحياته (علي جناح التبريزي) و (حلاق بغداد) وغيرها ،محاولا تطويع ذلك التراث الادبي القديم لشكل المسرحية الحديث وملاءمته لمزاجنا وروح الفكاهة العصرية. وفي سوريا ساهم سعدالله ونوس مساهمة واضحة في هذا المجال عند كتابة (رأس المملوك جابر) و(الملك هو الملك) بينما ادلى قاسم محمد في قطرنا بدلوه في هذا المضمار عند كتابة (بغداد الأزل بين الجد والهزل) و (مجالس التراث) و (كان ياما كان) ورافقه في ذلك عادل كاظم في مسرحية (المتنبي) و(مقامات أبي الورد) وكذلك يوسف العاني في (المفتاح). وفي الكويت قام بالتجربة محفوظ عبدالرحمن في (عريس بنت السلطان) و (حفلة على الخازوق) . لقد اصبحت ظاهرة احياء التراث الشغل الشاغل لنا نحن المسرحيين العرب . والملاحظ ان جميع اولئك المسرحيين لم يكتفوا بالاحياء بل حاولوا اسقاط الضوء من خلال اعمالهم تلك على الواقع المعاش وبمنظور سياسي موجه يقودنا الى الميزة للمسرح العربي المعاصر الا وهي (التسييس) . فلقد وجد معظم المسرحيين العرب ان واجبهم ليس امتاع المتفرج وحسب وانما توعيته ايضا وساروا على نهج برتولد بريشت في ان المتعة تأتي عن طريق الفهم والادراك خاصة والشعب العربي بمرحلة احوج ما يكون فيها الى التوعية . لقد كتب (كاتب ياسين) الجزائري عدة مسرحيات سياسية تعالج قضايا الانسان المقهور وفي مصر ظهرت عدة مسرحيات تعالج قضايا الشعب العربي المكافح ساهم في كتابتها الفريد فرج وميخائيل رومان وعبدالرحمن الشرقاوي ومحمود دياب ونجيب سرور . وفي لبنان كتبت مسرحيات مماثلة وفي سوريا برزت كتابات سعدالله ونوس ورياض عصمت وممدوح عدوان وغيرهم كنماذج للتوعية والتحريض للقضاء على التخلف وتغيير الاوضاع الفاسدة ويمكن ان تعتبر (حفلة سمر من اجل خمسة حزيران) على رأس تلك الكتابات . وفي العراق ظهرت (الخرابة) ليوسف العاني و (تموز يقرع الناقوس) لعادل كاظم و (انا ضمير المتكلم) لقاسم محمد و (جد عنوانا لهذه التمثيلية) لجليل القيسي و (آي . بي سي) لمعاذ يوسف وكلها تتطرق لاحداث سياسية عاشها الشعب العراقي خاصة والعربي عامة ولقد كانت قضية العرب المركزية : فلسطين المحور الرئيسي لاغلب مواضيع المسرحيات التي كتبت في الحقبة الاخيرة من تاريخ المسرح العربي . ولعل احدث مثال على الاتجاه السياسي في المسرح هو ذلك العرض المسرحي الذي قدمه (وجيه عساف وفرقة الحكواتي) اللبنانيين في مهرجان دمشق وتحت عنوان (من أحداث ١٩٣٦) فلقد تميز ذلك العرض بكثير من سمات الاتجاهات الجديدة في المسرح اضافة الى ميزة اساسية الا وهي (تسييس الفن المسرحي) .

الاتجاهات الجديدة في المسرح العربي :

اضافة للميزتين اللتين اشرنا اليهما في المقدمة والتي انفرد المسرح العربي بالاولى وشارك الحركات المسرحية العالمية في الثانية فهناك عدة اتجاهات تبلورت في عدة اقطار من هذا العالم ووجدت لها صدى في الحركة المسرحية العربية . وهنا نكشفها ونحللها ونبين مداها وابعادها .

اولا المسرح الحدثي (الواقعة) :

ويقوم هذا الاتجاه المسرحي على وضع الحدود بين الفنون المختلفة . ويرتبط بما يسمى بالمسرح الشامل ويعتمد اساسا على رفع الحدود بين المتفرج والممثل فيميل الى اشراك المتفرج في احداث المسرحية وافكارها . واذا كان المخرج الانكليزي المعروف (بيتر بروك) من ابرز الذين بلوروا هذا الاتجاه في مسرحية (يو . اس) التي قدمتها فرقة شكسبير في لندن حينما عرض ذلك العرض المرتجل الذي تعرض للحرب الفيتنامية. وقد ادى الى انتقال هذا الاتجاه الى اميركا حيث تبنته فرق خارج برودواي. فقد اشتهرت فرق (الخبز والدمى)

في اميركا بهذا الاتجاه وراحت تأخذ الوقائع اليومية لعرضها على الجمهور ، وهذا المسرح هو مزيج من الحوار والتمثيل الصامت والاغنية والرواية ، وقد ساد المسرح الحدثي جميع اعمال مسارح المقهى في اوربا .

ولعل من اشهر الفرق العربية التي اعتمدت هذا الاسلوب هي (فرقة مسرح الشوك) السورية التي ارتفع رصيدها عام ١٩٧٢ حيث اقبل الجمهور على مشاهدة مسرحياتها اقبالا متزايدا بحيث راح الكثير يطالبون بتمديد عروضها وذلك لان تلك العروض تمس حياة الناس بشكل مباشر وتكشف لهم الحقائق بشكل نقدي مثير .

« ولقد استطاع دريد لحام وعمر حجو في هذا المسرح ان يضعوا لبنة اخرى في بناء المسرح الشعبي الحقيقي الذي يهدف أول ما يهدف الى مواجهة مشكلات الواقع اليومية بجرأة وصراحة خلال اطار فني مناسب لامجال فيه للافتعال والتقليد »(٣) .

وفي مصر اشتهرت فرقة المنصورة المسرحية لفترة بعروضها التي اعتمدت على الواقعة حيث يلتقي المتفرج بفن اللحظة وفن المواجهة وفن المعرفة ويعلق ناقد معروف على احد عروض تلك الفرقة قائلا بأنه « لم يكن عرضا مسرحيا بالدرجة الاولى وانما هو أقرب الى ان يكون لقاء يأخذ احيانا شكل مؤتمر سياسي وأحيانا شكل مؤتمر فني وساحر »(٤) ويكفي ان نقول بان احد تلك العروض كان قد بدأ بالقاء قصيدة لعبدالرحمن الشرقاوي بعنوان (رسالة الى جونسون) ثم يتطور ذلك العرض الى كشف للواقع السياسي والاجتماعي للشعب المصري خاصة والعربي بصورة عامة كما ان الطيب الصديقي في المغرب قد اعتمد في أكثر مسرحياته على الحادثة وليس الحدث.

ثانيا ـ المسرح البيئي :

وهو المسرح الذي يستفي من جميع الاكتشافات المسرحية السابقة ويمزجها في عرض موحد يتنوع وفقا لاختلاف البيئة التي يعرض فيها . لذا فهو يبحث دائما عن بيئة جديدة ومكان جديد للعرض غير المكان التقليدي للمسرح .

وفي الولايات المتحدة الاميركية ظهرت في هذا المجال مجموعة (العرض) التي انشأها (ريشارد شنجر) عام ١٩٦٧ وقبل ذلك ظهرت فرقة (المسرح الحي) التي اسسها (جولييت ملينا وجوليان بيك) عام ١٩٤٧ ولقد اهتمت (الين ستيوارت) صاحبة مسرح (اللاماما) هي الاخرى بالمسرح البيئي .

وفي فرنسا ظهر مسرح مقهى (لايسيد بول) بشارع فردريك سوتون عام ١٩٦٦ « حيث كان هدفه تقديم جيل الشباب من الكتاب والممثلين والمصممين في عروض مبتكرة تعتمد على تبسيط وسائل تلك العروض الى أقصى حد والتركيز على أقل الامكانات . وفي انكلترا قامت المخرجة (جون ليتلوود) بالمساهمة في تركيز المسرح البيئي ، حيث دعت الى مسرح الشاعر ومسرح العمال .

وكان الغرض من ذلك الاتجاه هو اكتشاف تاثير البيئات المختلفة على تكنيك الممثل . وتأثيرها في تغير العلاقات بين المتفرج والممثل تبعا لتغير طبيعة كل مسرح. وكان اهتمام هذا الاتجاه منصبا على القضايا السياسية.

اما على النطاق العربي فقد ظهرت محاولات عربية مشابهة للمسرح البيئي الاوربي والاميركي . فظهر مسرح المقهى ومسرح الشارع ومسرح الحارة ومسرح الآثار وكان الهدف الاساسي من تلك المحاولات هوالخروج عن الاطار التقليدي للمسرح والشكل المعماري الارستقراطي بطبيعته والانتقال الى التجمعات الجماهيرية في اماكن عملها .

لقد كتب (سعدالله ونوس) مسرحية (رأس المملوك جابر) باسلوب يلائم الى درجة كبيرة المقهى العربي حيث يتجمع الرواد ليليا يتسامرون وكنت أود ان تقدم تلك المسرحية في احدى المقاهي هنا في بغداد أو في دمشق او في أي مدينة عربية اخرى . ولكن المخرجين الذين اخرجوها وضعوها ضمن النطاق التقليدي المعروف ، بينما حاول قاسم محمد الخروج عن ذلك النطاق عندما اخرجها في معهد الفنون الجميلة في بغداد الا انه ظل محصورا بين جدران بناية المسرح المعهودة . وفي العراق كتب (يوسف العاني) مسرحية المفتاح لتروي احداثها على لسان (القصة خون ـ الحكواتي) فيا حبذا لو أخذت مكانها في أحد المقاهي العربية . وكتب قاسم محمد عدة مسرحيات يمكن ان تسير بهذا الاتجاه ومنها (بغداد الازل) و (مجالس التراث) و (كان ياما كان). ولقد قام الدكتور سعدي يونس بتجربة في احد المقاهي البغدادية يمكن ان يكتب لها النجاح لو استمرت واحسن اختيار النص الذي يقدم في المقهى .

ثالثا ـ المسرح الطقسي (المقدس) :

يعرف (بيتر بروك) المسرح الطقسي بأنه مسرح اظهار المخفي .. ويمتد هذا الاتجاه عبر مسرح (انطونين آرتو) الى العروض الطقسية القديمة أو العروض الطقسية لبعض القبائل،أو الممارسات الدينية، ذلك المسرح الذي يستغني عن الكلمات ويعوض عنها بتعبيرات صوتية وجسمانية لها دلالات لا حدود لها . ذلك المسرح الذي يهتم بالافعال أكثر من الاقوال . ذلك

المسرح الذي يغلب العناصر البصرية أو الحسية على العناصر السمعية ويغلب العناصر الروحية على العناصر المادية . ذلك المسرح الذي يعتمد على مساهمة المتفرج والممثل معا في التجربة المسرحية التي تشبه التجربة الدينية وما يكتنفها من احاسيس وكان على راس هذا الاتجاه مسرح غروتوفسكي (الفقير) في بولونيا ، وفرق (الخبز والدمى) التي انتشرت في اميركا . ويعتمد هذا الاتجاه على اساس اخر هو تكريس الفنان نفسه وكل امكاناته للعمل المسرحي ودمج الحياة بالمسرح .

وبالرغم من ان المسرح العربي قد سار جنبا الى جنب مع المسارح العالمية في الاتجاهات المعاصرة التي ذكرناها سابقا الا انه ظل متأخرا عنها بعض الشيء في اتجاه المسرح الطقسي . وقد ظهرت تجارب قادرة في هذا المجال نذكر منها عروض الطيب الصديقي في المغرب . وكذلك عرض عوني كرومي (رثاء اور) وعرض سامي عبدالحميد (ملحمة كلكامش) وعرض قاسم محمد (قضية الشهيد رقم الف) لعبدالرزاق عبدالواحد في بغداد .

ولعل احدث مثال على المسرح الطقسي العربي هو ذلك العرض المسرحي الذي قدمه وجيه عساف مع فرقة الحكواتي اللبنانية في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في آيار الماضي تحت عنوان (احداث عام ١٩٥٦ ففي ذلك العمل فيه كيف يمكن ان يتحول العرض المسرحي الى طقوس احتفالي حيث يضحك المتفرج ويبكي ويستغرق مع الحكاية ثم يصحو ويفكر بما يرى ويسمع) .

ملامح الاتجاهات المعاصرة :

تشترك معظم الاتجاهات المعاصرة في الفن المسرحي والتي اشرنا اليها سابقا بعدة ملامح سواء ما يتعلق باسلوب العرض أو شكله أو مضمونه ومحتواه واهم تلك الملامح :

اولا ـ جماعية العمل : صحيح ان (الدوق منننفن) ومن بعده (ستانسلافسكي) قد بلورا فكرة العمل الجماعي في الانتاج المسرحي . الا ان المخرج ظل لفترة سيد الانتاج والحاكم المطلق واقتصر تطبيق جماعية العمل على تعاون عناصر الانتاج الاخرى لخدمة رؤيا المخرج وهدف المسرحية من أجل خلق وحدة فنية .

لقد عادت فكرة جماعية العمل للظهور بشكل متطور في هذا العصر حيث راحت اكثر الفرق وخاصة فرق الهواة أو الفرق الشبابية البعيدة عن المطامح التجارية تطبقها بمعناها الاوسع . فقد قامت فرقة (المسرح المفتوح) التي قادها (جوزيف شايكن) في أميركا بتجارب عديدة لتطبيق ذلك المبدأ بصورته المتطورة . حيث مارست الفرقة ما يسمى بالحس الجماعي الذي يعتمد على الانشداد السياسي والاجتماعي وقوى مجهولة اخرى واعتمدت فرقة (المسرح الحي) هي الاخرى اسلوب العمل الجماعي بل انها تطرفت في تطبيقه حيث دمجت المسرح بالحياة وراح اعضاؤها يعيشون عيشة جماعية تعاونية في حياتهم اليومية وحياتهم المسرحية .

وفي وطننا ساد مبدأ جماعية العمل اغلب الفرق المسرحية عدا تلك الفرق التي اتجهت اتجاها تجاريا صرفا . لقد اشتهرت فرقة (الكاف) التونسية في اعتمادها مبدأ البحث والاجتهاد الجماعي « من اجل الوصول الى اكتشاف اصول فن الممثل الشعبي سواء في التراث الشعبي العربي أو في التراث الشعبي الاوربي »(٦) وفي لبنان كانت اغلب المجموعات المسرحية تلجأ الى اسلوب العمل الجماعي وتعتبره صفة مميزة لها كما هو الحال مع المجموعات التي عملت نحت اشراف (ريمون جبارة) (انطوان ملتقى) (روجيه عساف)

وفي سوريا بنى فرحان بلبل (فرقة مسرح عمال حمص) على اساس العمل الجماعي وفي مقالة له يذكر بانه كان لابد من توضيح منهاجهم بدقة وطريقة تعامله مع اعضائه لاعادة تماسكهم وذلك عن طريق بث الروح الجماعية ويستطرد قائلا :

« والحقيقة ان هذا المبدا رغم خشونته وشدته هو السبيل الوحيد لخلق الفرق المسرحية ذات الهدف الفكري والفني ولولاه لانفرط عقدنا منذ زمن طويل . وتعني الروح الجماعية بالدرجة الاولى . ان كل عنصر من عناصر الفرقة يتخلى عن فرديته وذاتيته في سبيل استمرار الفرقة وتقديم العمل المسرحي الذي يخدم اهدافها »(٧) .

ولقد انتقل العمل الجماعي من العمل في المسرح الى العمل الجماعي حتى ان جميع اعضاء الفرقة اصبحوا عائلة واحدة وصارت حياة كل فرد منهم جزءا من حياة الفرقة نفسها وفي عراقنا قامت تجربة مماثلة لتجربة مسرح عمال حمص . هي (بيت المسرح العمالي) التي قادها غازي مجدي . كما ان اغلب الفرق الاهلية سلكت ذلك السبيل كما ان الفرقة « الفرقة القومية » للتمثيل تعتمده في بعض اعمالها . ومن الامثلة العراقية على اسلوب العمل الجماعي مسرحية (رحلة في الصحون الطائرة) التي قدمتها فرقة المسرح الفني الحديث واخرجها ابراهيم جلال فقد اشترك الجميع تقريبا في انتاج العمل وكان الممثلون ومصممة الديكور والمخرج يتبادلون الاراء حول انضاج العمل . وكانوا يناقشون كل صغيرة وكبيرة تتعلق باسلوب العرض وتكويناته حتى يصلوا الى رأي نهائي .

ثانيا ـ الارتجال :

تمتد جذور الارتجال الى الكوميديا دي لارتا الايطالية حيث كانت الفرق لاتقرأ نصا معينا يحفظه الممثلون ويتقيدون بتنفيذه وانما يطرحون فكرة معينة يبنون عليها عرضهم الكوميدي الناقد . كما ان ستانسلانسكي اعتمد في اكثر تمارينه وتطبيقاته اسلوب الارتجال كوسيلة من وسائل توسيع خيال الممثل لتهيء له مجالا واسعا للابتكار والابداع وساعدت على نبذالتقليد والتكرار والكلائشية الفنية . .

ولقد تبلور الارتجال في العمل المسرحي . معتوثيق الرابطة بين فن المسرح وهدف التوعية والتحريض وبواسطة الفرق المسرحية الهاوية أو الفرق الفنية الحرة البعيدة عن المنحى التجاري .

وفي المانيا كانت فرقة (فرانز تيوتل) قد دأبت على تقديم عروضها على الارصفة مرتجلة مواضيعها ضد الحرب الفيتنامية كما ان اغلب عروض مسارح المقهى في فرنسا اعتمدت اسلوب الارتجال . وفي اميركا اعتمد (كنت جونسون) صاحب (مصنع المسرح) على العرض المرتجل باعتباره وسيلة حية وناجحة من وسائل الهجاء الاجتماعي . وكذلك سار (جوزيف شايكن) على هذا النهج حتى انه الف كتابا بهذا الخصوص سماه حضور الممثل) .

وربما كان اعتماد اسلوب الارتجال في المسرح العربي اقدم منه في المسرح الاوربي والاميركي حيث يذكر تاريخ المسرح المغربي بأن فن الارتجال قديم قدم بدايات العمل في المسرح « ومعظم فناني الارتجال كانوا يعملون في فرق نظامية مثل جورج دفور واسعد حليم اللذين كانا يعملان في فرقة سليم النقاش واديب اسحق »[٨] .

وفي القطر الجزائري قامت تجربة (عبدالقادر علولة) على اساس المسرح المرتجل ويرجع البعض من النقاد مرد ذلك الى ندرة النص المسرحي في ذلك البلد . ويتعرض سعد اردش الى عملية الارتجال في تلك التجربة فيقول « يجتمع الشباب من الفنانين ويطرحون قضية او اكثر من القضايا التي تؤرق المجتمع الجزائري كالثورة الزراعية والتعريب والبناء الاشتراكي »[٩] وقد سار (عبدالقادر كاكي) هو الاخر على نهج المسرح المرتجل. ويدفع ذلك عن طريق العمل الذي قدمه باسم (الشبكة) حيث اجتمع مع اصدقائه في الفرقة وراحوا يتكلمون عن الصيادين وحياتهم ويتذكرون قصصهم والآمهم وافراحهم ثم اخذوا يقلدونهم ويغنون مثلهم واذا بهم يصلون الى هذه المسرحية « والواقع انها ليست مسرحية بالمعنى المتعارف عليه فليس فيها حوار ولا فصول ولا مشاهد كل شيء يجري امام ستارة سوداء ومنضدة وكرسي »[١٠] .

وقد امتاز الكاتب العربي المعروف (كاتب ياسين) بان التجأ الى الارتجال في استكمال كتابة مسرحياته . ويحدث ذلك اثناء التمارين أو اثناء العرض . « ولذلك فالارتجال في مسرحيات (ياسين) الاخيرة مباح للممثلين ومباح ايضا للكاتب وخلال مئات العروض لـ (محمد خذ حقيبتك) ولـ (حرب الالف سنة) فان المسرحية لم تثبت على شكل معين واحد بل انه يضيف عليها من لحظة الى اخرى »[١١] وفي القطر المغربي كانت تجربة الصديقي هي الاخرى لا تعتمد في اغلب الاحيان على نص مكتوب وثابت بل على علمية خلق النص من خلال التدريبات ويذكر (ريمون جبارة) عن تجربته اللبنانية قائلا : اننا نقوم احيانا بمشاهد ارتجالية اندم على انني لم اسجلها بالكاميرا يتطرف جبارة برأيه حول هذا الاسلوب وينكر على المخرج والمؤلف حقه اذ يعتقد بانه « لا يليق ان يعلو الممثل في القرن العشرين خشبة المسرح ليقول كلمة مؤلف أو مخرج ان عليه ان يقول كلمته »[١٢] هذا وقد كان جل اعتماد فرقة (الشوك) السورية على فكرة الارتجال حيث يختار مخرج الفرقة أو مؤلفها موضوعا عن مشاكل الحياة اليومية ويطرحه على اعضاء الفرقة ليناقشوه ويبلوروه ويخرجوه بمشهد تمثيلي ويذكر (دريد لحام) في مقابلة له « انا اكتب بعض المشاهد وعمر حجو يكتب بعض المشاهد الاخرى كما ان بعض اصدقاء المسرح يقدمون افكارا واقتراحات بمشاهد ثم اجمع تلك المشاهد كلها واصقلها واهذبها واحورها واعدها بحيث يشكل كل مشهد بمفرده وحده ولكنه في الوقت نفسه يكون منسجما مع بقية المشاهد ثم نناقش المشاهد نقاشا طويلا دون ان تتوقف عملية الصقل وتظل مستمرة حتى اثناء العرض »[١٣] .

وفي القطر الكويتي كان (محمد النشمي) قد بذل جهودا قاسية في مرحلة البحث عن المسرح المرتجل. اما في العراق فقد قام قاسم محمد بتجربة في هذاالمجال في (قصر الثقافة والفنون) التابع لوزارة الشباب حيث طرح على مجموعة من الشباب موضوع النفط واثره في حياتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والصراع مع الصهيونية والامبريالية وتنتج عن ذلك مسرحية مرتجلة قدمت باسم (نفط . نفط) وما زلنا نشعر بان قطرنا يحتاج الى المزيد من هذه التجارب التي تحرك فعالية الممثل والمخرج وذلك من اجل التعويض عن فكرة النص المسرحي .

ثالثا ـ اشراك المتفرج في العمل :

لقد كان الجمهور منذ نشأة المسرح يشارك في العروض المسرحية في احتفالات (يوفيسوس) في عهد الاغريق القدماء ثم اخذت هذه المشاركة تقل تدريجيا عبر التاريخ

وذلك بعد ان اخذ الشعراء يكتبون نصوصا لتمثل من قبل ممثل واحد ثم من ممثلين وجوقة ثم حدث الانفصال التام بين الصالة والمسرح بين المتفرج والممثل بظهور المدرسة الواقعية وفكرة الستارة كجدار رابع موهوم يفصل بين الاثنين ثم عاد المسرح مرة اخرى في نهاية القرن الماضي وفي بداية القرن العشرين يطالب بمشاركة المتفرج في احداث المسرحية أو ايجاد علاقة مباشرة بين المتفرج والممثل ففي محاولات (راينهارت) لتقدم عروضه في بناية سيرك ومحاولات (مايرهولد) في ايجاد المسرح الجماهيري ظهرت بدايات العودة الواعية لفكرة اشراك المتفرج في العمل ثم جاء المسرح الملحمي ووضع هدفا اخر من أجل تلك المشاركة الا وهو التفكير بالظواهر التي تمر امام المتفرج ثم وضعها موضع النقد والتحليل من اجل ايقاظ فعاليته لاتخاذ القرار من اجل ايجاد البديل أو المطالبة بالتغيير.

ولقد راحت اكثر المجموعات المسرحية الجديدة تحاول بشكل أو اخر اشراك المتفرج في اعمالها وتمثلت تلك المحاولات بمسرح (الخبز والدمى) وفي اعمال فرقة (المسرح الحي) في اميركا . وفي الانتاج الاخير لمسرحية (الحدائق الرائعة) اعطت الفرقة لكل فرد من المتفرجين مرآة يدوية يحملها بيده اثناء العرض وراح الممثلون يوجهون المتفرجين للقيام بحركات معينة بالمرايا التي في ايديهم لتعكس لهم بعض المواقف والمشاهد في اعينهم . وقد لجأت معظم فرق مسرح الشارع الى اسلوب مشاركة المتفرج .

وفي القطر التونسي لجأت فرقة (المسرح الجديد) في مسرحيتها (التحقيق) الى اشراك المتفرج في العرض عبر عدة صدمات توجه له ومن خلال حوار ساخن .

ولقد كانت تجارب المسرح الاختياري في بيروت تحمل دوافع اشراك المتفرج بالعمل المسرحي وذلك في ميدانين الاول هو مسرح الهواء الطلق والثاني في المسرح الوسطي حيث قدمت مسرحية (يو) من انتاج (انطوان ملتقى) حيث « قادتنا التجربة) الاولى في الهواء الى تحطيم جدار خامس في المسرح هو الجدار الحاجز بين الانسان الحقيقي وبين العمل الذي يعد للانسان الحقيقي وفي المسرح الوسطي توصل المخرج والممثلون الى اكتشاف علاقات انسانية جديدة »(١٤) .

كما ان تجربة سامي عبدالحميد في (بيت برناردا البا) واستغلال المسرح الوسطي هي الاخرى مثال لمحاولة اشراك المتفرج بالفعل المسرحي وايجاد علاقة مباشرة بين المتفرج والممثل وكذلك تجربة قاسم محمد في (رأس المملوك جابر) التي قدمها في معهد الفنون الجميلة واخيرا تجربة عوني كرومي في (على رصيف الغضب) التي قدمها مع أعضاء الدورة التدريبية التي اقيمت باشراف المنظمة العربية للثقافة والفنون .

رابعا ـ اماكن العرض الجديدة :

كما ان المجموعات المسرحية الجديدة في دول العالم اخذت تضيق ذرعا بالاماكن التقليدية التي تقدم فيها العروض المسرحية وتحاول ايجاد اماكن جديدة تتفق مع مضامين واشكال المسرحيات التي تقدمها فقد راح المسرحيون العرب ايضا يخرجون من بين جدران المسرح التقليدي ويقدمون عروضهم في اماكن اخرى غير معدة في الاصل للعمل المسرحي . ففي لبنان استغلت اطلال بعلبك والاماكن الاثرية الاخرى كبيت الدين لاقامة المهرجانات المسرحية الموسمية وكذلك الحال في تونس حيث يقام مهرجان كل موسم في قرطاج والمونستير والقيروان وغيرها من المدن وفي العراق مارس بعض المسرحيين هذه التجربة فاستغلت اطلال بابل والمسرح الروماني فيها لتقديم (ملحمة كلكامش) واستغلت اثار الاخيضر لتقديم (فيت روك) وقد قامت الفرقة القومية للتمثيل بتجربة الذهاب الى الجمهور عندما قدمت مسرحية من اخراج (هاني هاني) في عدة مصانع . وفي الجزائر قام (كاكي) بانشاء مسرح (الكراكوز) ليكون مسرحا شعبيا يقدم عروضه في الساحات العامة والاسواق .وفي المغرب استعمل الصديقي « خشبة دائرية في (السنود) ليحدد ذلك الالتحام الرائع بالجمهور ويجعل الممثلين يصعدون من القاعة الى الخشبة ثم يعودون اليها بعد ادائهم لادوارهم المؤثرة »(١٥) .

خامسا ـ احتواء الفنون الاخرى :

اذا اعتبرنا (جان فيلار) من اهم الفنانين المعاصرين الذين طبقوا المسرح الشامل وذلك باحتواء الفنون الاخرى كالرقص والغناء والموسيقى وغيرها . فان لهذا الاتجاه امتدادات قديمة قد تقود الى المسرح الكلاسيكي الشرقي وفي رأي سعد اردش ان العمل المسرحي اصبح « عند هذا الممثل شركة بين العناصر الاساسية فيه المؤلف والمخرج والممثل) والتشكيليون والتعبيريون من مؤلف ومؤدي الموسيقى والغناء والرقص بانواعه »(١٦) .

وفي مجال اشراك الفنون الاخرى استخدم المسرحيون العرب معظم الوسائل التي يستخدمها بريشت في مسرحياته ومن تلك الوسائل استخدام الجوقة والتمثيل الصامت وتكتيك المسرح الشرقي بالايماء والرقص واستخدام الادوات بشكل استعاري وتبديل (الديكور) امام المتفرج . « ومن الطريف في الامر ان المسرح في الشرق أصبح في القرن العشرين الملاذ الذي يلجأ اليه مسرحيو العرب ويستقون منه السبيل للخروج من دائرة مغلقة من وسائل التعبير الحديثة من سينما وتلفزيون الى

آفاق لغة تعتبر فريدة وساحرة . ان رقصات جزيرة (بالي) الاندنوسية هي التي الهمت المسحور الفرسي (**انطونين** آرتو) لكتابة كتابه التنظيري (المسرح وقرينه »[١٧] .

ولقد استعمل (كاكي) في الجزائر في اغلب مسرحياته **تكنيك** الكبارية القراقوز ومهرجي السيرك والمسرح **الايمائي** ولقد كان تحطيم الايهام جزءا من هذا الاتجاه **فقد استعمل** (الطيب الصديقي) في (الحراز) ديكورا **متحركا** على عجلات » كما جعل تغيير ملابس الممثلين **يحدث** امام الجمهور في (ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب) دون ان يحدث ذلك اي ارتباك في العمل المسرحي كمااستغل جل الفنون السبعة من رقص وغناء وايحاء وفلكلور في عروضه المسرحية واستعمل بجانبها الكراكوز وخيال الظل »[١٨] وصار المسرحيون اللبنانيون الشباب على هذا النهج في معظم انتاجاتهم وقد مر المسرحيون العراقيون بهذه التجربة في مسرحيات عديدة من اخراج ابراهيم جلال كـ (مقامات ابي الورد)ومحسن العزاوي (النجمة البرتقالية) وسامي عبدالحميد في (ملحمة كلكامش) وغيرها .

هوامش

(١) **بيرك ، جاك / فنون المسرح في العالم العربي** منذ مائة عام / **مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون** / مطبوع بالرونيو / ١٩٦٧/ص٣ .

(٢) **بيرك / المصدر** السابق /ص١٠ .

(٣) عردوكي ، بدر الدين \ **التجربة** المسرحية في سوريا \ الموقف الادبي / **العدد الاول** ايار /١٩٧٢ دمشق /ص١٥ .

(٤) **فرقة المنصورة / المسرح / العدد** ٤٦ اكتوبر ١٩٦٧ السنة الرابعة / القاهرة / ص٤٩ .

(٥) اردش ، سعد / **المخرج في المسرح المعاصر** / عالم المعرفة /المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب / الكويت ١٩٧٩/ ص١٩ .

(٦) اردش / المصدر السابق / ص ٢٨٧ .

(٧) بلبل ، فرحان / فرحان بلبل يكتب عن غربة فرقته العمالية /الحياة المسرحية / دمشق العدد ٤و٥ ربيع ـ صيف ١٩٧٧/ ص ٢٢٢ .

(٨) النقاش ، رجاء / في اضواء المسرح / دار المعارف بمصر /القاهرة /١٩٦٥/ص١٩ .

(٩) اردش / المصدر السابق / ص٢٨٠ .

(١٠) من رسالة صديق ال **المعرفة** / تجربة مسرحية عربية / **المعرفة** / عدد ١١٧ تشرين الثاني /١٩٧١ /ص

(١١) كاتب ، مصطفى / **المسرح في الجزائر** / الحياة المسرحية/ العدد ٢ / خريف ١٩٧٧ ص ٨٧ .

(١٢) اردش / المصدر السابق / ص٢٥٥ .

(١٣) لحام ، دريد / مقابلة صحفية / مسرح الشوك اخماك ام تحريض على التعبير / الموقف الادبي / عدد ايار / ١٩٧٢ ص ٣٣٨ ٩

(١٤) ندوة المسرح العربي الطليعي / المعرفة / عدد ١١٧ تشرين ثاني/ ١٩٧٢ / ص ٥٧ .

(١٥) السلاوي ، اديب \ **المسرح المغربي** \ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى / **دمشق** / ١٩٧٥ / ص ٧٨

(١٦) اردش / المصدر السابق / ص ٣٥٠ .

(١٧) عصمت ، رياض / المسرح الشرقى / الحياة المسرحية / العدد ٢ خريف عام ١٩٧٧ / المصدر السابق ص ١٧٩

دراسة



المسرح الفلسطيني ١٩١٨ - ١٩٤٨

نصري الجوزي

ارى من واجبي وانا من مواليد القدس عام ١٩٠٨ وقد عاصرت الحقبة من ما بين ١٩١٨ – ١٩٤٨ طالبا ومدرسا ومديرا ومؤلفا ان اخوض هذا الموضوع الشائك نظرا لان المراجع التي تساعد على ايفاء البحث حقه . قليلة جدا بل نكاد تكون شحيحة ومن المحتمل ان تكون قد اكلتها النيران او عبثت بها ايدي العابثين الغاصبين .

وقد قوى عزيمتي في الهمة والنشاط عوامل ثلاثة :

العامل الاول : هو ان يظل ابناؤنا واحفادنا يذكرون بلادهم الحبيبة فلسطين ويقدرون الجهود التي بذلها الاوائل من اجل رفعة المسرح العربي الفلسطيني ويتممون رسالة المسرح العربي حينما تتحرر البلاد وتتوحد الجهود العربية من اجل استرداد فلسطين الشريان النابض في جسم الامة العربية .

العامل الثاني : هو الخوف من ان يطمس الاعداء تاريخ هذه النهضة المباركة ويشوهوها تشويها فظيعا كما يفعلون في شتى مرافق التعليم . والسياسة . والادب. وحتى في مفهوم الحياة نفسها .

العامل الثالث : وهو من الاهمية بمكان صدور كتاب باللغة الانجليزية بعنوان :

Studies in the Ayab theatre and cinama
Bjgnaf. Jacob M. Lundaw.

وقد ترجمه الى العربية احمد غازي بعنوان « دراسات في المسرح والسينما عند العرب » يذكر الكاتب عن النهضة المسرحية في فلسطين ما يلي :

« على الرغم من كل شيء فقد كان للعرب من الفلسطينيين تحت حكم الانتداب البريطاني . مسرح خاص بهم يتخذ في قالبه . الى حد كبير . نمط المسرح العربي في مصر . الا ان هذا لم يمنع بعض كتاب المسرح المحليين من تاليف عدد معين من المسرحيات التي طبع القليل منها فقط . وعلى وجه الخصوص ما كتبه نصري جوزي وجميل بحري » .

« ثم تقطعت الاسباب نحو تطور هذا المسرح عندما بدأت حرب ١٩٤٧ – ١٩٤٨ بين العرب والعصابات

الصهيونية اذ ان الكثير من دعاماته غادرت البلاد لتذكي تطور المسرح في الاردن بقواها الدافقة » .

ويستطرد المؤلف ويذكر ان عددا جديدا من المصريين المهاجرين اليهود مثلوا اول انتاج لهم في مدينة الناصرة وهو « تعويذة من الهند » باللغة العربية « نجد انهم يمثلون مشاركة تبشر بالفال الطيب لتطور مسرح عربي هناك . وقد قام بعض اليهود العراقيين بتقديم مسرحية شوقي « مجنون ليلى » وذلك في شهر اكتوبر عام ١٩٥٦ وصادفت نجاحا »[١] .

وخوفا من ان يقوم كتبة اخرون بالدس على الادب العربي والمسرح الفلسطيني . فقد اجريت اتصالات واسعة مع شخصيات فلسطينية من الذين عاصروا هذه المدة وساهموا مساهمة فعالة في التاليف والتمثيل والاخراج كما حصلت على نصوص تمثيلية تم طبعها في كتب او على الالة الكاتبة او مقالات تتعلق بالموضوع فقد قررت ان اقوم بطبع كتابين يعالج الاول « المسرح الفلسطيني منذ عام ١٩١٨ ــ ١٩٤٨ ويعالج الثاني» « الاذاعة الفلسطينية » ١٩٣٦ اي منذ تاسيسها حتى عام ١٩٤٨ وما قام به كل من مدير القسم العربي فيها المرحوم ابراهيم طوقان ١٩٣٦ ــ ١٩٤٠ ومديرها الثاني الاستاذ الكبير عجاج نويهض من ١٩٤٠ ــ ١٩٤٨ .

عندما وضعت الحرب العالمية الاولى اوزارها واحتل الانكليز فلسطين واصبحوا اوصياء عليها . كان معظم الناس . ان لم يكن كلهم . يركضون وراء تامين العيش وسد افواه الجياع من البنين والبنات .

وقتئذ جددت الارساليات التبشيرية من انجليزية . وافرنسية . وايطالية . والمانية بث الدعاية الكافية لمدارسها طالبة من الاهالي ان يرسلوا ابنائهم الى المدارس ليتعلموا ويتثقفوا عارضة عليهم ان تقدم الى الطلاب الكتب والدفاتر والاقلام مجانا والا يتقاضوا رسوما مدرسية كما هو الحال في ايامنا هذه . ولكن معظم الاهالي كانوا يفضلون ان يشتغل ابناؤهم ويساهموا في نفقات العائلات الكبيرة . اما الذين اتيحت لهم الفرص لدخول المدارس فقد انضموا الى المدارس الانجليزية والافرنسية والايطالية والالمانية ومدارس المعارف التي اقامتها الحكومة المنتدبة . وكان من ابرز المدارس الوطنية مدرسة « روضة المعارف » التي اسسها المرحوم الشيخ محمد الصالح بعد الاحتلال البريطاني فكانت بحق وحقيق (مصنعا) قوميا لتخريج الشبان الواعين من فلسطين والاردن والعراق . فكانوا رسل حق وخير وجهاد في كل بلد عربي قصدوه واناروا سبله بمشاعلهم ونفخوا في ابنائه روح التضحية والفداء »[٢] .

ان العوامل التي اثرت على النهضة الفنية المسرحية في فلسطين ترجع في اساسها الى :

١ ــ المدارس الوطنية والاجنبية

٢ ــ الفرق المصرية التي زارت المدن الفلسطينية بين الاعوام ١٩٢٥ ــ ١٩٣٢ وما بعد ذلك

٣ ــ النوادي والجمعيات الفلسطينية

٤ ــ الاذاعة الفلسطينية التي تأسست عام ١٩٣٦ والتي اشرف على ادارتها عالمان من اعلام الادب العربي :

آ ــ الشاعر الفلسطيني المعروف المرحوم ابراهيم طوقان . الذي تسلم الاذاعة منذ تأسيسها ١٩٣٦ حتى عام ١٩٤٠ .

ب ــ الاستاذ الكبير الاديب عجاج نويهض الذي اتم الرسالة وارتفع باقسام الادب العربي في جميع مجالاته . وساعد مساعدة فعالة في النهوض بالمسرح العربي الفلسطيني .

الاندية الاجنبية التبشيرية

مرت فترة كانت السيطرة فيها للنوادي الافرنسية والايطالية والتي باشرت غاياتها التبشيرية تحت اسم التمثيل . فاخذ انذاك يرجع الفن القهقري للاسباب الاتية :

١ ــ الهيئات المسؤولة في تلك النوادي التابعة لمدارسها كانت لا تجيز اشتراك المرأة واعتلائها خشبة مسارحها كما انها كانت لا تسمح للفرق الفلسطينية والنوادي والجمعيات ان تمثل على مسارحها روايات يدخلها العنصر النسائي .

٢ ــ اللغة العربية الركيكة في اشباه هذه النوادي التي لا تعنى العناية الكافية باللغة العربية بل تصب قوتها واهتمامها باللغة الاجنبية التي تمت اليها تلك المدرسة .

٣ ــ ضعف الروايات او التمثيليات المترجمة عن اللغتين الايطالية والافرنسية وعدم ملائمتها لروح العصر وتجردها من ادوار المرأة والحب[٣] .

والشيء بالشيء يذكر فلقد كان بين المدارس الاجنبية اساتذة عرب اقحاح لا يفرطون بحقوقهم الوطنية والحفاظ على لغتهم العربية ــ الاصيلة ــ وسنجيء على ذكرهم في كتابنا المسرح الفلسطيني . وفي طليعة هؤلاء الاستاذ المرحوم خليل بيدس صاحب مجلة النفائس وهي اول مجلة علمية لاقت رواجا عظيما .

ولد المرحوم خليل بيدس في مدينة الناصرة وتلقى علومه الابتدائية في المدرسة الارثوذكسية ، وعندما افتتح الروس مدرسة عالية في الناصرة اقام خليل في المدرسة الداخلية الروسية ست سنوات ١٨٨٦ / ١٨٩٢ ثم اخذ

في التدريس واثناء عمله في « المجلس المختلط » ـ نصفه من العثمانيين الارثوذكس في فلسطين والاردن والنصف الاخر من الاكليروس اليوناني في فلسطين ـ انصرف الى الكتابة فأسس مجلة « النفائس العصرية » وفي عام ١٩٢٠ قاد أول مظاهرة عربية قامت في بيت المقدس بمناسبة عيد النبي موسى وخطب في الجماهير حاضا على ثورة عارمة ضاربة للاجهاز على وعد بلفور وكانت اخر عبارة قالها للمتظاهرين وهو يبرح مكانه في باب الخليل بالقدس « لقد بح صوتي ـ ولكن قلبي لن يبح » .

حكمت السلطات البريطانية بالاعدام على خليل بيدس ونزولا عند غضبة الشعب والمظاهرات التي قام بها بدلت السلطات حكم الاعدام بالسجن مدة ١٥ عاما » .

ولما جاء هربرت صموئيل الى فلسطين كأول مندوب سام عفا عن المحكومين السياسيين وامر باطلاق المعتقلين وكان موسى كاظم باشا الحسيني وخليل بيدس في عدادهم (٤) .

جئت بهذه اللمحة الوجيزة عن استاذي خليل بيدس لابين انه كان يقرر التمثيليات التي يرغب طلاب مدرسة المطران الانكليزية في تمثيلها وكثيرا ما رفض موضوعات لا علاقة لها بالبيئة العربية الفلسطينية ومن الروايات والمسرحيات التي اختارها واشرف على تمثيلها واخراجها بين السنوات ١٩٢٤ ـ ١٩٢٨ روايتا :

السموأل او وفاء العرب تأليف انطون الجميل ، وقد اضاف المؤلف على حواشيها حادثة غرامية ، بطلاها عاديا (ابن السموأل) وهند بنت امرىء القيس والثانية رواية :

« السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم ـ فرح انطون (١٩١٤) تناول المؤلف في هذه الرواية طرفا من حياة البطل العربي صلاح الدين حين كان يعد العدة لقهر الصليبيين ، في الاشهر القليلة التي سبقت معركة حطين ، تلك المعركة التي اعادت للاذهان ذكر عصر الفتوحات في صدر الاسلام » .

وقد كان استاذنا رحمه الله حريصا كل الحرص على ان يتقن الطلاب اللغة العربية قبل اتقان التمثيل وكان يقول لنا ما معناه : **حافظوا على لغتكم العربية وتراثكم العربي فهناك من يحاول ان يطمس اللغة العربية والتراث العربي .**

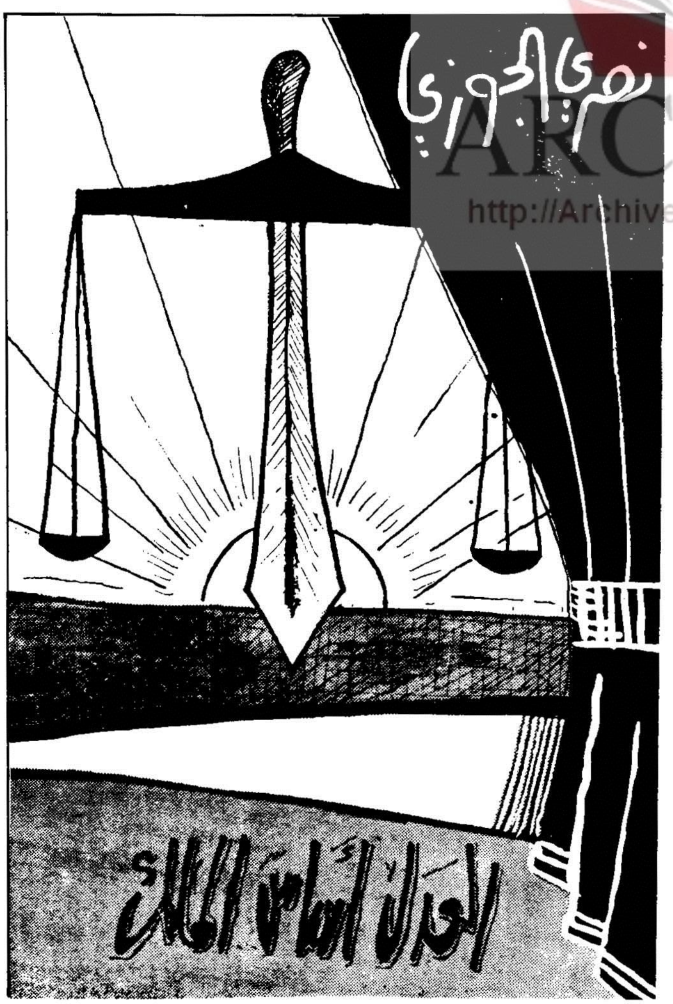
وكان رحمة الله عليه ورضوانه يشدد على مقاطع الكلمات وحركات الاعراب تشديدا لا يقبل الهوادة واللين ويطلب من الممثل ان يعيد الجملة مرات ومرات حتى يتقنها .

ومن المدارس الوطنية التي كان لها القدح المعلى في تربية نشيء عربي مؤمن بعروبته هي مدرسة روضة المعارف لمؤسسها المرحوم الشيخ محمد الصالح .

« عندما رأى اقبال الارساليات الاجنبية على تأسيس المدارس التبشيرية شديدا . ولمس تخلف المدارس الحكومية وتعثرها في مجاراة المعاهد الاجنبية استجاب لنداء ضميره واقدم على تأسيس (روضة الفيحاء) في اواخر حكم الخليفة العثماني السلطان عبدالحميد وبعد الاحتلال البريطاني استأنف الشيخ صالح تأسيس مدرسة وطنية باسم « روضة المعارف »(٦) .

وما يهمنا من ذكر تأسيس هذه المدرسة انها قامت خير قيام باداء رسالتها التعليمية والادبية والوطنية وانها عملت على احياء الفنون والاداب بين طلابها فقد كان يلقي فيها محاضرون معروفون من ارجاء العالم العربي . محاضرات قيمة تذكي همم الطلاب وتذكرهم بتاريخ الاباء والاجداد .

اما ما يحضرني من المسرحيات التي قامت بها هذه المدرسة الوطنية فمسرحية « عبدالكريم الخطابي » وهي رواية وطنية تندد بالاستعمار الايطالي وتظهر بكل وضوح



« بطولة عبدالكريم والدروس الوطنية التي لقنها للغرب . وقد اثارت هذه التمثيلية غضب السلطات المحلية الانجليزية والتي كانت تحب ان تخنق الافكار النيرة في مهدها . كان تمثيل هذه الرواية حوالي ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨ .

لست انوي ان اتبسط في هذه العجالة القصيرة المهياة لمقال في مجلة ولكني اذكر انه كان للفرق المصرية تاثير كبير على تاسيس النوادي والجمعيات الفلسطينية وتحبيب فن التمثيل الى عدد كبير من الشبان الطامحين الى المجد والمسرح .

ولكني اذكر على سبيل المثال ـ دون الافاضة في الشرح ـ ان الفرق التي كان لها التاثير الاكبر على الشبيبة العربية الفلسطينية بين السنوات ١٩٢٥ ـ ١٩٣٢ هي :

١ ـ **فرقة جورج ابيض** : وقد قامت بتمثيل « لويس الحادي عشر » التي ترجمها الياس فياض و « عطيل » التي ترجمها شاعر القطرين خليل مطران و « اوديب » التي ترجمها فرح انطون عن سوفوكليس « والشيخ متلوف » التي حصرها عثمان جلال عن مسرحيته طرطوف « لموليير وصلاح‌الدين الايوبي والسموال » او وفاء العرب التي مر ذكرها .

٢ ـ **فرقة رمسيس** : وقد اسسها يوسف وهبي عام ١٩٢٣ بعد عودته من ايطاليا ، ومن ابرز ممثليها حسين رياض ، روز اليوسف ، زينب صدقي ، احمد علام ، فاطمة رشدي ، امينة رزق ، عزيز عيد وهم من رواد المسرح العربي .

ومن الروايات التي شاهدتها المدن الفلسطينية الرئيسية والشباب المتحمس للفن وهي من تأليف يوسف وهبي أو اقتباسه ...

انتقام المهراجا ، اولاد الذوات ، اولاد الفقراء تاج الدم ، راسبوتين ، سينرا بورجيا ، العدالة ، القاتل ، المجنون ، سر الاعتراف الخ .

٣ ـ نجيب الريحاني ١٨٩١ ـ ١٩٤٩ :

وصاحب الريحاني في العمل الدراماتيكي علمان من كتاب المسرح اللامعين هما امين صدقي وبديع خيري .

ونجيب الريحاني المعروف بكشكش بك ، اقتبس مسرحيات كثيرة عن الكاتب الافرنسي موليير في بادىء الامر ثم ما لبث ان خلص الى مرحلة اساسية من الخلق الذاتي بالاشتراك مع امين صدقي وبديع خيري . هنا انبثقت شخصيته الخالدة كشكش بك . وكشكش هو في الاصل اسم التدليل الذي كانت لوسي (راقصة كانت تعمل معه في كازينو شهرزاد)[٧] تنادى به صديقها نجيب . وهكذا ولدت شخصيته كشكش بك الخالدة في تاريخ المسرح العربي .

وكان لشخصية الريحاني تاثير كبير على محبي الفودفيل والملهاة كما ان عددا اخرمن المثلين الفلسطينيين اخذوا يقلدون يوسف وهبي ، جورج ابيض ، عزيز عيد ، احمد علام امينة رزق ، فاطمة رشدي امين عطا الله وغيرهم

ونتيجة حتمية لقيام المدارس الوطنية والاجنبية بادخال الفن التمثيلي في برامجها ولو كان ذلك لتعريف الطلاب بوليم شكسبير ، وموليير وغيرهم ، وقدوم الفرق المصرية الى المدن الفلسطينية الرئيسية وهي القدس ، ويافا ، وحيفا ، وغزة ، وبيت لحم وغيرها فقد دب الحماس في رؤوس الشبان واخذوا يؤسسون النوادي والجمعيات الادبية والتمثيلية .

وكتب الي اخي صليبا الجوزي وهو من مؤسسي المنتدي الادبي والمناهز الثمانين من عمره : لمحة وجيزة عن الحركة المسرحية قبل العشرينات قال :

« مثل بعض اساتذة وخريجي مدرسة المطران في مدينة القدس (سان جورج الانجليزية) بعد اعلان الدستور العثماني رواية « صلاح‌الدين الايوبي » على مسرح « قهوة المعارف » في باب الخليل (احد شوارع القدس الرئيسية) واذكر من الممثلين السادة : متري فراج ، قسطندي لباط وحلمي الحسيني . وقد غصت القاعة بالمشاهدين من اهالي المثلين والجمهور الفلسطيني

ومثل هؤلاء الاساتذة والخريجون عام ١٩١٦ اي اثناء الحرب العالمية الاولى على مسرح « فاينفولد » قرب العمارات الروسية رواية « لصوص الغاب » للكاتب الالماني نتشه وقد اشرف على التمثيل والاخراج الاستاذ قسطندي خوري ورصد الربيع للهلال الاحمر ومن الممثلين الذين قاموا بالادوار السادة : سابا شماع ، الياس قطرجي ، ابراهيم جورج وصليبا الجوزي ومثلت دور البطلة انسة تدعى « اميلي » [٨] .

وبين الاعوام ١٩٠٩ ـ ١٩١٤ تشكل عدد من الجمعيات واخذ يعمل بنشاط ولكن اربع جمعيات منها تستحق اهتماما خاصا اثنتان علنيتان وسريتان . كان المنتدي الادبي اقدم الجمعيتين وقد قام بتأسيسه في القسطنطينية في صيف ١٩٠٩ جماعة من الموظفين والمبعوثين والكتاب ليكون مركزا يلتقي فيه العرب من زوار العاصمة المقيمين فيها .

وقد اسس المنتدى الادبي في مدينة القدس المرحوم

جميل الحسيني الذي كان [٩] عضوا عاملا في المنتدى في الاستانة . وكانت الغاية من تأسيس هذا النادي هي توعية الشعب العربي ، وتآخي المسلمين والمسيحيين العرب والتنبيه على مضار وعد بلفور المشؤوم .

وقد قام هذا المنتدى بتمثيل رواية صلاح الدين وحضرها وقتئذ كل من نوري السعيد وجعفر العسكري اللذان كانا يزوران القدس لبواعث واغراض سياسية .

والمرجح كما تقول المصادر المتوفرة ان الحفلة كانت تحت رعاية الملك فيصل ويحضرني من اسماء المنتدى السادة : فخري النشاشيبي ، حسن صدقي الدجاني ، سابا شماع بندلي قرط ، جبرا عوض ، عيسى ديبي صليبا الجوزي وكان رئيس شرف هذا المنتدى الملك فيصل الاول . ثم اخرج المنتدى الادبي روايات « السموأل » طارق بن زياد شارلوت ، هملت ، وكانت الادوار النسائية تسند الى شبان صفار يختارهم مدير الفرقة من بين اصحاب الوجوه الوسيمة الحسنة .

ومن الذين ساهموا في التأليف المسرحي ونشروا فكرة التمثيل الارشمندريت استيفان جوزيف سالم . ولد في مدينة الناصرة عام ١٩١٣ ويتكلم اللغات اللاتينية والايطالية والافرنسية والانكليزية . تسلم عدة مناصب تربوية . تسلم ادارة مدرسة الارض المقدسة (تراسانتا) في القدس ثم ادار ثانوية الارض المقدسة في اللاذقية عام ١٩٤٦ .

ومن المسرحيات التي الفها ما يلي :

١ ـ السجناء الاحرار	٤ فصول
٢ ـ غرام ميت	فصل واحد
٣ ـ قبلة المحبة	فصلان
٤ ـ صراع بين العلم والايمان	فصل واحد
٥ ـ صديق حتى الموت	٣ فصول
٦ ـ يوم الجيش) للاطفال (	فصل واحد
٧ ـ دقت الساعة يا فلسطين	فصلان
٨ ـ الموسيقى خير علاج (هزلية)	فصل واحد

وللادبية الفلسطينية اسمى طوبى مؤلفة عدة كتب اخرها عبير ومجد ١٩٦٦ [١٠] دور في عالم التمثيل ولها من التمثيليات المطبوعة والمخطوطة ما يلي :

١ ـ نساء واسرار

٢ ـ صبر وفرج

٣ ـ اصل شجرة الميلاد

٤ ـ مصرع قيصر روسيا

ـ (عكا المطبعة الوطنية عام ١٩٢٥ ص٦٨

ويبدو أن التمثيليات الثلاث قد كتبت ومثلت في فلسطين ولبنان بين السنوات ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠ والبحث جار لمعرفة التواريخ الصحيحة [١١]

وكان المرحوم جميل حبيب البحري من مدينة حيفا الفلسطينية وصاحب مجلة « زهرة الجميل » التي اسسها في اول ايار ١٩٢١ وجريدة « الزهرة » اول ايار ١٩٢٢ من الرواد الذين كتبوا للمسرح الفلسطيني . ولقد لقيت روايات البحري التمثيلية اقبالا كبيرا وجرى تمثيلها في معظم الاقطار العربية [١٢] وله من المسرحيات ما يلي :

١ ـ سجين القصر	٥ فصول
٢ ـ قاتل اخيه	٥ فصول
٣ ـ في سبيل الشرف	٥ فصول
٤ ـ ابو مسلم الخراساني	٣ فصول
٥ ـ الخائن	٥ فصول
٦ ـ زهيرة	٥ فصول
٧ ـ وفاء العرب	٣ فصول
٨ ـ حصار طبريا	٣ فصول

وقد وضعها خصيصا للانسات الاديبات ولتلميذات المدارس عام ١٩٢٣ .

ويتبين من المصادر التي استقينا منها هذه اللمحة الوجيزة عن تواريخ كتابة هذه المسرحيات انها كانت بين ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠ اذ يقتل المؤلف في ١٩٣٠/٩/٦ .

ويجيب على الذين يتهمونه بفقدان العنصر النسائي في تمثيلياته بما يلي :

« ان روايات الغرام مهما كانت نبيلة شريفة لا تصلح لان تمثل على مسارح المدارس فضلا عن انه يصعب ايجاد من يقوم بتمثيل الادوار النسائية بين الشبان حتى ولو كانت هذه الادوار خلوا من الغرام . فهذه الفكرة هي التي جعلتني انسج في رواياتي التمثيلية كلها على منوال اخلائها من كل دور نسائي مهما كان مع الاحتفاظ بالوقائع التي وجدت الروايات التمثيلية لاجلها [١٣] .

وفي مدينة القدس وبين السنوات ١٩٢٢ ـ ١٩٢٧ ظهر شاب جريء هو السيد صليبا الجوزي واخذ بالاشتراك مع بعض العوائل الفلسطينية المتطورة يقيم

الحفلات الموسيقية الغنائية تتخللها فصول تمثيلية تعالج مشاكل المجتمع الفلسطيني وقد اشترك في هذه الحفلات عدد كبير من السيدات والانسات المتعلمات .

ومن بين المسرحيات التي الفها بلغة سهلة سلسلة :

١ ـ **لابد للحب ان ينتصر** : اوبريت من فصول ثلاثة وهي : صراع بين المال والحب وكيف ان الحب يذلل كل عقبة تقف امامه .

٢ ـ « **أمي** » مثلتها وغنت ادوارها سيدات وانسات نادي الشابات الارثوذكسيات . مثلت لاول مرة خصيصا للسيدات المسلمات اللواتي لم يكن يحضرن التمثيليات الا لماما . وذلك على مسرح « روضة المعارف » كما مثلت للعموم على مسرح كلية (تراسانتا) الارض المقدسة في مدينة القدس . وقد لاقت هذه الاوبريت نجاحا كبيرا اذ تمجد فضائل الام وتعدد تضحياتها في سبيل ابنائها .

وعلى خطا السيد صليبا الجوزي الذي مثل مع « المنتدى » الادبي والف المسرحيتين المذكورتين انفا وعاصر الحركة التمثيلية من بداياتها فقد سار على هذا الدرب كل من اشقائه نصري . وجميل . وفريد وتابعوا هذه الرسالة النبيلة وحملوا اعباء المسرح الفلسطيني من سنة ١٩٢٧ الى وقتنا الحاضر .

وابرز نتاج هذا الاديب الاصيل نصري الجوزي التمثيليات ذات المغزى البعيد ومن اشهر ما صنف والف التمثيليات الاتية :

١ ـ صور من الماضي
٢ ـ الطرف الثلاث
٣ ـ عيد الام
٤ ـ ذكاء القاضي
٥ ـ العدل اساس الملك
٦ ـ عيد الجلاء
٧ ـ الشموع المحترقة
٨ ـ الحق يعلو
٩ ـ اشباح الاحرار
١٠ ـ حطموا الاصنام
١١ ـ فلسطين لن ننساك
١٢ ـ فؤاد وليلى
١٣ ـ حفلة عشاء
١٤ ـ امة تطلب الحياة
١٥ ـ عشاق التماثيل . وغيرها كثير
١٦ ـ بدنا ريديو (١٤)

وواقع الامر ان هناك اختلافا كبيرا في التواريخ التي ذكرها كل من الدكتور يعقوب . م . لنداو في كتابه دراسات في المسرح والسينما عند العرب والبحاثة اللغوي يوسف اسعد داغر في معجم المسرحيات العربية والمعربة . وقد اغفلت ذكر تاريخ التمثيليات .

كانت اولى المسرحيات التي الفها عام ١٩٢٧ هي تمثيلية « الحق يعلو » وقد مثلتها الفرقة المتجولة في ١٩٣٣/٥/١٣ اما الرواية الثانية « فؤاد وليلى » فقد كتبتها عام ١٩٣٠ وقامت بتمثيلها فرقة « الجوزي » في ١٩٣٦/١٢/٢٦ واذيعت من محطة الاذاعة الفلسطينية في ١٩٣٧/١٠/٤ وقد كتبت الرواية الثالثة عام ١٩٣٠ تمثيلية « الشموع المحترقة » طبعت عام ١٩٣٦ ومثلت على المسارح الفلسطينية والاردنية واللبنانية بين السنوات ١٩٣٧ ـ ١٩٤١ .

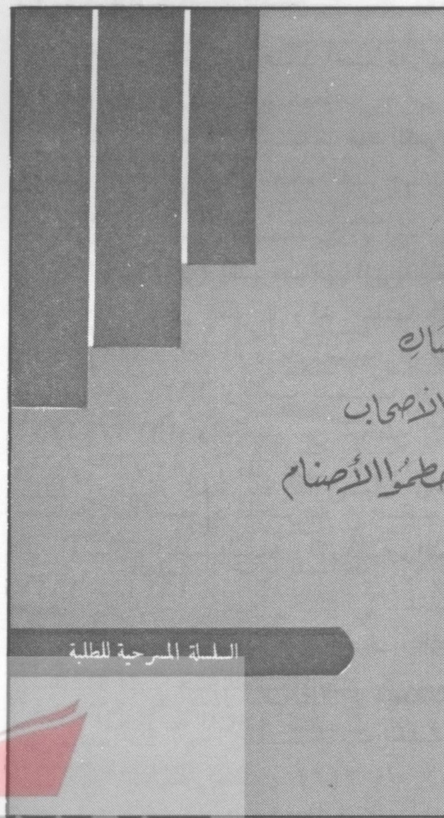
وصدر لي ايضا مجموعات ثلاث للطلبة اسميتها السلسلة المسرحية للطلبة وتضم كل مجموعة ٣ مسرحيات ما عدا المجموعة الثالثة فتضم بين دفتيها ٥ فصول تمثيلية .

وعشرات . قد تبلغ المئة . من المسرحيات والفصول الاذاعية التي تم نقلها من محطات « هنا القدس » الشرق الادنى للاذاعة العربية باريس . الاذاعة البريطانية الخ

وقد قام شقيقي جميل الذي يصغرني سنا بترجمة العشرات من الفصول التمثيلية المكتوبة خصيصا للاذاعات وقد صدرت له مجموعتان تمثيليتان للكبار الاولى « السبحة » وتمثيليات اخرى ١٩٥٢ مع مقدمة عن « نهضة التمثيل في الشرق » والثانية مجموعة « الزوجة الخرساء » وتمثيليات اخرى مع مقدمة وافية عن نهضة التمثيل في فلسطين صدرت عام ١٩٧٨ . ولديه العشرات من المسرحيات الاذاعية تنتظر من يقوم بطبعها . وهو اصدق مرجع للمسرحيات والفصول التمثيلية التي مثلت من محطة الاذاعة الفلسطينية ومحطة الشرق الادنى للاذاعة العربية (الانجليزية) ابتداء من عام ١٩٣٦ الى عام ١٩٤٨ .

اما شقيقي الصغير وهو الان في العقد السادس من عمره فقد اشترك مع فرقة « الجوزي » في التمثيل المسرحي والاذاعي ثم الف فرقة « اضحك » بالاشتراك مع السادة : بدر حمدية رفيق النمري . حسين العفيفي . ابراهيم هيمو وغيرهم وكانت تقوم بالادوار النسائية كل من السيدتين بديعة فارس وماري وسيلي .

اما الفصول التي مثلها على المسارح الفلسطينية



ومن محطات الاذاعة **فهي كثيرة وخوفا من ان يقال انني اكيل المديح لاخوتي** فانني اذكر القليل منها :

التلفون ، الصعلوك ، العلاج الشافي ، ثرى الحرب ، النسوان في اجازة ، جبر الخواطر ، رزق الهبل على المجانين ، الكنة والحماة ، طبيب العيون ، ام نبيه والاختراعات الحديثة الخ .

وقد اغفلت في هذه العجالة القصيرة من ذكر العديد من المؤلفين الذين كتبوا تمثيلية واحدة فقط على ان اتحدث عنهم في كتابي « المسرح الفلسطيني » ١٩١٨ – ١٩٤٨ .

وفي مقال قادم ساتحدث عن محطة الاذاعة الفلسطينية وعن الاستاذين الفاضلين المرحوم الشاعر ابراهيم طوقان الذي تولى ادارة القسم العربي من يوم المحطة ١٩٣٦ الى عام ١٩٤٠ والاستاذ الكريم الكبير السيد عجاج نويهض . وقد قام الاستاذان الفاضلان في دفع عجلة المسرحية الاذاعية ، وساعدا على التأليف والترجمة والاقتباس كما اهتما اهتماما بالغا بقواعد اللغة العربية وادابها ولفتا نظر كتاب المسرحية الى التراث ، تراث الاباء والاجداد ، واذا اتسعت صفحات مجلة الاقلام فسوف اقدم نصوصا مسرحية بدءا من عام ١٩٣٦ – ١٩٤٨ نصوصا مؤلفة ومترجمة ومقتبسة ليتمكن القارىء العربي في شتى اقطاره من اخذ صورة واضحة عن الحركة المسرحية في فلسطين في الاذاعة والمسرح .

هوامش

(١) دراسات في المسرح والسينما عند العرب تاليف يعقوب . م . لندا وعام ١٩٧٢ .

(٢) من اعلام الفكر والادب في فلسطين : تاليف المرحوم يعقوب العودات (البدوي الملثم) عام ١٩٧٦ .

(٣) مقدمة « الشموع المحترقة » ذات اربعة فصول لمؤلفها نصري الجوزي عام ١٩٣٠ .

(٤) « كفاح عرب فلسطين » : تاليف عبدالكريم الكرملي (ابو سلمى

(٥) المسرحية في الادب العربي الحديث : للدكتور محمد يوسف نجم دار بيروت عام ١٩٥٦

(٦) اعلام الفكر والادب في فلسطين للمرحوم يعقوب العودات (البدوي الملثم) عام ١٩٧٦

(٧) دراسات في المسرح والسينما عند العرب : تاليف يعقوب . م . لنداو عام ١٩٧٢

(٨) السيد صليبا الجوزي عضو المنتدى الادبي واحد الذين ساهموا في تمثيل المسرحيات في العشرينات .

(٩) كفاح عرب فلسطين : تاليف عبدالكريم الكرملي (ابو سلمى) منشورات مؤسسة اللاجئين الفلسطينيين العرب . دمشق ١٩٦٤

(١٠) البيبليوغرافيا الفلسطينية الاردنية لمحمود الاخرس . رئيس قسم المكتبات وزارة التربية والتعليم . عمان الاردن ١٩٧١–١٩٧٥

(١١) عبير ومجد : اسمى طوبي : عام ١٩٦٦

(١٢) حياة الادب الفلسطيني الحديث : الدكتور عبدالرحمن ياغي عام ١٩٦٨ .

(١٣) دراسات في المسرح والسينما عند العرب : تاليف يعقوب م. لنداو و ١٩٧٢ معجم المسرحيات العربية والمعربة : تاليف يوسف أسعد داغر . الجمهورية العراقية – وزارة الثقافة والفنون ١٩٤٨ – ١٩٧٥ صدر في عام ١٩٧٨

(١٤) من اعلام الفكر والادب في فلسطين تاليف المرحوم يعقوب العودات (البدوي الملثم) ١٩٧٦ .

دراسات في المسرح والسينما عند العرب : تاليف يوسف اسعد داغر – الجمهورية العراقية – وزارة الثقافة والفنون ١٩٤٨ – ١٩٧٥ صدر عام ١٩٧٨ .

البدايات الاولى للمسرح القادم في الارض المحتلة

خليل السواحري

لم يكن في الضفة الغربية قبل عام ١٩٦٧ أي نشاط مسرحي يستحق التوقف باستثناء ما كان يسمى بمهرجانات الاصطياف التي تقام صيف كل عام في مدينتي رام الله والبيرة بهدف تشجيع حركة الاصطياف في المدينتين .

وللحقيقة فأن تجمعات مسرحية صغيرة من طلاب المدارس الهواة كانت تأخذ على عاتقها في بعض الاحيان اقامة بعض السهرات المسرحية التي تظل مهما بلغت من النضج في مستوى المسرح المدرسي .

وخلال السنوات الاولى من الاحتلال لم تبرز اية محاولات لممارسة النشاط المسرحي وذلك لاسباب عديدة لعل على رأسها مسألة انعدام التقاليد المسرحية التي تجعل من المسرح أداة من أدوات المقاومة الثقافية الحادة والمجدية .

وفي أوائل السبعينات كانت البدايات الاولى للتحرك المسرحي حيث بدأ بعض الشبان من الهواة يتجمعون بهدف اقامة فرق مسرحية صغيرة لتقديم عروض محددة وخاصة في مدينتي رام الله والبيرة، وقد تكاثرت فرق الهواة هذه ونمت خلال سنوات قليلة مما ادى الى الاعلان في شباط ١٩٧٥ عن قيام اول تجمع مسرحي من نوعه في الضفة الغربية تحت اسم (تجمع العمل والتطوير الفني) وقد اقام هذا التجمع مهرجانا مسرحيا كبيرا استمر ثلاثة ايام(١) وشاركت فيه خمس فرق مسرحية هي :

البلالين ، دبابيس ، الكشكول ، فرقة المسرح الفلسطيني، والبلا ــ لين .

وقد كان هذا المهرجان ذروة النشاطات المسرحية التي طالما مارستها مختلف الفرق بشكل فردي ، فقد عرضت خلال الفترة التي سبقت مسرحيات كثيرة يمكن ادراج معظمها في نطاق المسرح المقاوم الذي يستعمل الرمز والايحاء لمعالجة مشكلة الاحتلال والاستلابات الحضارية التي يمارسها ضد الانسان العربي في المناطق المحتلة .

الفولكلور والمسرح المقاوم :

ولسنا هنا بصدد الحديث عن مختلف النشاطات التي جرت وما تزال تجرى حتى الان في الضفة الغربية المحتلة للوقوف في وجه مخططات الاحتلال الصهيوني واستهدافه تجريد الانسان الفلسطيني من انتماءاته القومية والحضارية ، ويكفي ان نشير في هذا المجال وبشكل عابر الى الجهود الجليلة التي بذلتها وما تزال تبذلها لجنة الابحاث الاجتماعية والتراث الشعبي الفلسطيني بالبيرة في جمع ودراسة واحياء الفولكلور الفلسطيني منوهين بشكل خاص بالمجلة الفصلية التي تقوم باصدارها هذه اللجنة (مجلة التراث والمجتمع)(٢) وبالتجربة التي اجريت لجمع الفولكلور ــ (بمختلف جوانبه) لاحدى القرى الفلسطينية ــ ترمسعيا ــ والتي انتهت باصدار كتاب طبع ووزع على الستانسل في الضفة الغربية(٣) في أوائل عام ١٩٧٣ عن اللجنة نفسها .

وهناك ظاهرة اخرى نجمت عن هذا النهوض المسرحي والتصقت به ، ولعلها ان تكون جانبا مكملا له وهي ظاهرة الاغنية الشعبية الفلسطينية المقاومة ومثل هذه الاغاني أو الاناشيد وضعت اصلا لتكون في نطاق العمل المسرحي ولكنها اخذت تشيع في الاونة الاخيرة بحيث اصبحت هذه الاغاني والاناشيد تطبع على اشرطة واسطوانات وتباع في الاسواق(٤) وسوف نتحدث عن ذلك بشيء من التفصيل في موضع اخر من هذه الدراسة .

ان مسألة النهوض المسرحي في الضفة الغربية ،وفي ظل اوضاع احتلالية قمعية ، هي ظاهرة تستحق الاهتمام والتحليل لان تجربة الاحتلال الصهيوني الاستيطاني جعلت قضية الوجود القومي والحضاري والبشري للانسان الفلسطيني قضية تعاش كل يوم على صعيد الممارسات الصهيونية ضد الانسان العربي ووجوده برمته ، وجوده الجسدي ــ والفكري وانتماءاته وجوانب فولكلوره . أرضه ومنزله ، الامر الذي ولد في المقابل حركة تحد رافضة ضاربة بجذورها في الارض الفلسطينية والتراث الفلسطيني ولقد جاء النهوض المسرحي محاولة لتكريس هذا التشبث الفلسطيني بالجماهير وبالارض والتراث .

البداية الاولى للفرق المسرحية :

في أواخر عام ١٩٧٠ بدأت فرقة مسرحية صغيرة من الهواة اطلقت على نفسها اسم « عائلة المسرح » بدأت بالتدرب على احدى مسرحيات **سميح القاسم (قراقاس)** في مدينة رام‌الله ، وقطعت فرقة الهواة هذه اشواطا لا بأس بها في انجاز هذا العمل المسرحي الا ان سلطات الاحتلال كانت لهم بالمرصاد وحالت دون تقديم هذه المسرحية ، وقد صادف في هذا الوقت ان عاد من فرنسا الى الضفة الغربية أحد الشباب الفلسطيني ممن درسوا الاخراج المسرحي ويدعي **فرانسوا ابو سالم** ، وكان في نيته ان يقوم باخراج فيلم عن القضية الفلسطينية ولكنه لم يتمكن من ذلك لاسباب مادية ، فأتجه الى العمل المسرحي واجرى اتصالات متعددة مع فرقة عائلة المسرح حيث تم الاتفاق فيما بينهم وتأسست بذلك فرقة البلالين من ثلاثة عشر شخصا هم : فرانسوا ابو سالم ، سامح العبوشي ، هاني ابو شنب ، علي حجاوي ناديا ميخائيل، عادل ترتير ، حسام التميمي ، ماجد الماني ، اميل عشراوي ، مايكل قسيس سمير عشراوي ، فيرا تماري، ميلاد كيدان ، وقد انضم الى هؤلاء فيما بعد كل من مصطفى الكرد وسميرة عشراوي وامل تلحمي .

هؤلاء هم الهواة الذين اسسوا اول فرقة مسرحية في الضفة الغربية المحتلة ، ورغم ان هذه الفرقة قد انشقت فيما بعد الى فرقتين مسرحيتين(٥) الا انها ظلت والى فترة طويلة تقف على رأس الحركة المسرحية في الضفة الغربية ، ليس لانها اقدم هذه الفرَق ولكن لانها استطاعت ان تقدم اعمالا مسرحية مرموقة خلال هذه الفترة ولذلك فلسوف نسهب هنا في التحدث عن هذه الفرقة واعمالها مكتفين بمجرد الاشارة السريعة للفرق المسرحية الاخرى .

لماذا البلالين ؟

يقول فرانسوا ابو سالم(٦) ان تسمية الفرقة (بالبلالين جاء بمحض الصدفة فقد اطلقه احد اعضائها (سامح العبوشي) دون اية محاولة للايحاء بشيء وبعد ان كانت الفرقة قد قطعت خطوات واسعة في اعمالها المسرحية دون ان تحمل اسما ما ومع ذلك فقد ابتعدت هذه الفرقة بحملها مثل هذا الاسم (بلالين جمع بالون) عن الاسماء التقليدية المبتذلة والمستهلكة .

وتظل القضية الاساسية بالنسبة لاية فرقة مسرحية ليس في الاسم الذي تحمله ولكن في الاعمال التي تقدمها وفي الاهداف التي ترمي الى تحقيقها ، وفي المقابلات التي اجرتها جريدة الفجر المقدسية تحدث أعضاء (بلالين) عن اهداف فرقتهم فقال سامح العبوشي: « لقد اكتشفنا اهدافنا بعد فترة من العمل ذلك لانني

اعتبر فرقتنا تجربة رائدة بحد ذاتها ، فكل ما نقوم به هو اعمال جماعية جميع اعضاء فرقتنا هم ممثلون ومنتجون ومخرجون ، ونحن لا نسير على الطريقة التقليدية ـ مخرج واحد / منتج ـ ممثل .. الخ .

نحن نؤمن بالعمل الجماعي المشترك كطريق لتطوير المسرح الفلسطيني لتحقيق اهدافنا وهي :

ا ـ مخاطبة الناس باللهجة العامية من اجل ايصال الفكرة للغالبية العظمى من الناس ، نحن نتوجه الى الناس الاميين البسطاء ويجب ان تكون مخاطبتنا لهم بالطريقة التي يفهمونها .

ب ـ خلق لون مميز للمسرح الفلسطيني يعمل على خلق انطباع جديد لدى الناس .

ج ـ ايجاد نواة لمسرح متنقل يعمل في المدن والقرى على السواء .

د ـ ايجاد « مسرح القهوة » أو المسرح الذي يعمل داخل المقاهي ونحن على استعداد للانتقال الى أي مكان نجد فيه تشجيعا وفائدة لعملنا المسرحي .

اما فرانسوا ابو سالم فبالاضافة الى تأكيده على ضرورة اسهام الفرقة في تشجيع العمل المسرحي وتدعيمه في اوساط الجماهير فقد اكد ان مم مهمات الفرقة ايجاد مسرح شعبي بكل معنى الكلمة وقال ان من اهداف فرقتهم كذلك ، محاولة تجسيد مشاكل المجتمع وتبيان الواقع السياسي الذي يحياه الناس في الضفة الغربية ، وتوضيح الامور الغامضة للجمهور باسلوب هزلي حينا وجاد حينا اخر ، وذلك من اجل اجبار الناس على التفكير بطريقة مختلفة عما يذكرون به حاليا .

المسرحية الاولى « قطعة حياة » :

لم يتوفر لدينا نص هذه المسرحية ولذا فسنقوم باجتزاء بعض ما كتبته عنها الصحف التي تصدر في الضفة الغربية في حينه ، ففي مقال نشرته جريدة القدس يقول الكاتب(٧) تدور احداث المسرحية حول نظرية العمل والعمال ، وهكذا بدأت وفجأة تحول النص ، وبانعطاف غير متوقع الى معالجة قضية فتاة العصر وانتهت المسرحية ولم يستطع المخرج المؤلف (فرانسوا ابو سالم) ايصال مضمون ما كتبه الى الجمهور ، فجاء جو الحدوتة مشوها وكل الذي شد الجمهور الى خشبة المسرح كان ذلك الموقف الكوميدي في شخصية « اسعد » الشاب الساذج الحالم ، وباعتقادي ان هذا الموقف الكوميدي كان بمثابة الناقوس الذي ايقظ الحاضرين من دوامة دراما غير مدروسة جيدا وبالتالي انقذ العمل من مصير اخر .

وعن المسرحية نفسها يقول اخر(٨) : كانت المسرحية ناجحة جدا الموضوع مطروق ولكنه لا يمل فهو جديد دائما الفقراء الكادحون أفكارهم ، خيالهم ، منطقهم ، حياتهم ، والاغنياء المتسلطون ، تفكيرهم ، فلسفتهم ، مصالحهم ، كل هذا استطاع المؤلف المخرج ان يسرده في مشهد مسرح واحد سردا رائعا من حيث النص والحركة وكانت الادوار في الغالب اصغر من اصحابها فالشخصيات المؤدية كشفت عن خامات تمثيلية ممتازة ونجح المخرج في دمج المسرح بالصالة ، وفي الحديث عن بعض الادوار تألق في المسرحية الشاب الذي لعب دور « اسعد » فقد كان تجسيدا حيا (لتقحيف) ابن البلد والشاب الذي لعب دور محمود الطباخ وهو المؤلف نفسه اعتمد كثيرا على التمثيل الصامت أو الاداء الايحائي ، وكان طريفا مقنعا وفي ادائه طاقات تمثيلية كبيرة .

المسرحية الثانية « العتمة » :

عرضت هذه المسرحية في أكثر من مكان في الضفة الغربية في أواخر عام ١٩٧٢ وتدور فكرتها حول عدة قضايا لا قضية واحدة . وان كانت القضية محور المسرحية (المقدمة المنطقية) تدور حول موقف مختلف القطاعات من مشكلة ما وهي « العتمة » أو تعطل جهاز الاضاءة، والعتمة هي رمز اوسع دلالة يشمل في ثناياه الوضع القائم حاليا في الضفة الغربية ـ الاحتلال . وفي هذه المسرحية يؤكد المؤلف ـ المخرج والممثلون ـ على اصالة موقف الطبقة العاملة وقدرتها على حل المشاكل بصمت ودونما كلام كثير ، وتعرى في الوقت نفسه موقف القطاعات الاخرى ، كالمثقفين ذوي السمات البورجوازية، وتبين فشلهم واستعراضيتهم دونما توجه حقيقي للانخراط في العمل الجدي لحل مشكلة العتمة . ورغم ان المسرحية وقعت في عدة عيوب كالمباشرة والوضوح في عرض المشاكل بشكل خطابي وفج احيانا ، كما وقعت في التشعب (معالجة اكثر من موضوع في آن واحد) فقد كانت استجابات الجماهير لهذا المزيد من الفهم والاستحسان ويؤكد ذلك التعليقات المختلفة التي نشرتها الصحف ونجتزىء فيما يلي بعضا منها :

١ ـ تحت عنوان : هل رأيتم كيف يموت الرجال كتب واصف طاهر يقول(٩) : لقد عرت العتمة مجتمعنا

وجردته من كل مظاهره الخارجية ليبدو على حقيقته المؤلمة المرة ، فيما رأينا مجتمعنا المتناقض الحائر الضائع الارتجالي ، رأينا نظرة مجتمعنا الى الزمن وعدم اعتبارنا له ، كما رأينا نظرة مجتمعنا الى المرأة واعتبارها عبدة لسيدها الرجل ، اسيرة رغباته وغروره ، لا مكان لها في دنيا الرجل الاناني ولا قيمة لمواهبها وطاقاتها ووجودها ، رأينا مجتمعنا في شبابه التائه غير المؤمن ببلده وخدمته، لقد رأينا في هذه المسرحية كل ما لا نرغب ان نعرفه عن انفسنا وننكره .

٢ ـ كتب ايليا الشوملي « تحت عنوان » من وحي العتمة مقالا جاء فيه[١٠] : تحدث كثير من الادباء والمصلحين الاجتماعيين عن احوال وامراض مجتمعنا والظلام والجهل الذي يخيم على نواح عديدة منه منذ عدة قرون رغم كل ما يبذل من جهد لتغيير الاوضاع والارتقاء بالمجتمع الى مصاف المجتمعات المتقدمة ، ومن هنا كان دور بلالين في مسرحية العتمة ، محاولة ضمن المحاولات التي تبذل لتصوير الواقع الذي نعيشه ارادت بلالين ان تساهم مساهمة فعالة في اظهار مشاكل مجتمع ما يزال في طور النمو فكانت العتمة تجسيدا حيا امتزجت فيه الحركة والاشارة مع الصوت والاضاءة لتقدم عملا فنيا مرموقا رغم ضآلة امكانيات الفرقة . ان هذه المسرحية تعبير صادق عن كفاح المراة الدائب ضد الجهل وضد كل ما يمس كرامتها ويحد من حريتها في اداء رسالتها في المجتمع على الوجه الاكمل .

٣ ـ كتبت نجوى قعوار فرح تحت عنوان « بلالين في رام الله تقول[١١] : من ناحية المحتوى لقد وضعت المسرحية اكثرنا ، بشكل مقلق ، في قفص الاتهام وسلطت الانوار عمليا على من يجسدون امراضنا الاجتماعية لنراها في ليلنا الحالك السواد مثل الدجل الاجتماعي وانفاق الوقت في المهاترات الكلامية بينما الحاجة ملحة الى العمل ، انانية المثقفين واستعلائهم ، سبات الشعب وضياعه في عالم الشيش بيش ، خلاعة بعض المترفين ولياليهم الحمراء ، التشدق بالتقاليد العربية واستعمالها كرباجا لخنق المواهب والطاقات البشرية .

٤ ـ كما كتب مراسل مجلة «الجديد» الفني يقول[١٢]: ان فرقة بلالين ملتزمة بتقديم اعمال مسرحية هادفة تصور اوضاعنا الاجتماعية تصويرا دقيقا ، وهي تعتقد ان الاهتمام باوضاع الطبقات الشعبية الكادحة سيكون اساسا لكل اعمالها المسرحية ، ويؤكد ذلك اهتمام الفرقة بضرورة الوصول الى القرية واقامة عروض مسرحية فيها لنشر الوعي هناك وخلق جمهور للمسرح في أوساط الجماهير الشعبية ورغم الصعوبات التي تواجه مسيرة هذه الفرقة الرائدة ، فأن عزم اعضائها على المضي في اداء هذه الرسالة العظيمة يجعلنا ننظر بكل اهتمام الى فرقة بلالين .

المسرحية الثالثة ((ثوب الامبراطور)) :

بدأت بلالين بتقديم هذه المسرحية ضمن مهرجانها المسرحي الذي ابتدأ في التاسع من آب ١٩٧٣ في مدينة رام الله والذي ضم كذلك بعض الدبكات والغناء المطور والمهذب[١٣] .

والمتصفح لنص هذه المسرحية يخرج بانطباع اولي مؤداه انها من اجود ما قدمت الفرقة حتى الان من نصوص مسرحية ، بل انه يمكن القول ان ثوب الامبراطور نص مسرحي كامل تماما من الناحية الفنية .

والنص مستوحى اصلا من حكاية شعبية يسمونها « ثوب السلطان »[١٤] وقد استبدل السلطان بالامبراطور لاعطاء الحكاية ابعادها المعاصرة والموحية ، وتدور الحكاية الشعبية حول ملك ظالم كان مغرما بالثياب ، لا يكاد يلبس ثوبا حتى يرميه ويطلب ثوبا جديدا لكل يوم وقد ارهق ذلك الشعب وخاصة الحرفيين منه (الخياطين) فضاقوا ذرعا بذلك وقرر اثنان منهم الانتقام من الملك وفضحه ، فروجا اخبارا مفادها انهما يقدران على صنع ثوب جديد فريد من نوعه ، وهذا الثوب من النوع الشفاف الذي لا تستطاع رؤيته بسهولة ، وعرضا على الملك ان يخيطا له هذا الثوب وقالا له ان كل من يزعم ان الثوب غير جميل او رائع أو مبتكر هو خائن للملك ومتآمر على عرشه .

ولما كان الثوب وهما ولا شيء فقد تقرر ان يقام احتفال كبير يلبس الملك فيه هذا الثوب ويتجول في ارجاء المملكة وهو يلبسه راكبا ظهر حصانه ، وضمن هذا الاحتفال نزع الملك ملابسه الحقيقية وارتدى الثوب الوهمي الذي هو لاشيء وركب عاريا ظهر جواده ، ولم يجرؤ احد على ان يقول للملك ان الثوب خدعة وانه يسير عاريا بين الناس حتى جاء طفل وقال ذلك ثم تجرأ الناس بعدها على ترديد الملك عار ثم انقضوا عليه وسحلوه في شوارع المدينة .

ولكن الفرقة تصرفت بالنص الاصلي للحكاية وحرفته عن مضمونها الاصلي فادخلت شخصية (المهرج) الذي يلذع بتعليقاته وقد وصمت من خلال شكل الحكاية المسرحي الجديد بعض فئات المجتمع التي يقال عنها في الامثال الشعبية « انها مع الواقف » تلك الفئات التي تزين للحكام الباطل وتقدمه على انه حق وهم في المسرحية الحاشية (المستفيدون من النظام) والمؤرخون والشعراء والمثقفون ، واعطت الدور الثوري للمهرج والاطفال الذين كشفوا حقيقة العرى والخداع وجعلت الامبراطور يصحو على فاجعته المضحكة والمبكية وهي كونه عاريا في وسط جمع يصفق له على انه مستور العورة .

الامبراطور : ضاعت العينين تحت عجلة التاريخ . قل لي يا مؤرخ وانت يا شاعر وانت يا جلاد مزبوط انا بالزلط ؟ وين راح هالولد الصفير ؟ قطعت رأسه يا سياف ؟ طلع خاين يا وزير ؟ صار حكيم زيك يا حكيم ؟ وينك يا طفلي المسكين ؟ . . . الخ .

المهرج : ولحد هون يا سادتي يا محترمين بتخلص قصتنا المعروفة ، كنت حابب اني اخلصها بالضحك والمزح بس عاد شواساوي اذا المؤلف بيحب الحزن وحساس . المهم بدى اقول لكم قبل ما تطلعوا وتروحوا تناموا ارجوكم انكم تطلعوا مرة واحدة في عينين الاطفال عشان تذكروا عينيكم العتيقة اللى خربتوها من كثرة الاستعمال وتعرفوا ان البراءة هي اصل الصدق والجراة وقبل ما اقولكم تصبحوا على خير اتذكروا انه الا واعي اشي خطير ، واللي يتخلى عن اواعية واللا بيبيعها عشان يربح اكثر ما يزعلش من النتائج اللى بيلاقيها وما يحزن اذا صارت الناس تضحك عليه وتقول عنه طالع بالزلط» .

وهكذا تأخذ الملابس هنا رمز الوطن والتقاليد والحضارة التي يحاول المحتل تشويهها ويزين للفلسطينيين في الارض المحيلة التخلى عنها واستبدالها بتفاهات التحضر الاسرائيلي المزعوم .

وفي المهرجان نفسه ١٩٧٣ قدمت الفرقة مسرحيتها الرابعة التي حملت عنوان **« نشرة احوال الجو »** وتدور احداث هذه المسرحية حول مسائل الارتباط بالارض - وبعض قضايا الصراع الطبقي ولم يتوفر لدينا نسخة من نصها لنقوم بمناقشتها كما لم يتوفر لدينا ما كتبته صحف الضفة الغربية عنها ، الا ان الفرقة قدمت في المهرجان نفسه مسرحية لناظم حكمت واسكتشا غنائيا بعنوان الكنز ، كما حاولت ان تقدم عملا شبيها بالاوبريت بعنوان انشودة الدم ولكن سلطات الاحتلال لم تقم باجازة هذا النص . في عام ١٩٧٤ قدمت فرقة بلالين مسرحية شعبية بعنوان « تعال تخرفك يا صاحبي »(١٥) وتدور حول مسائل الصراع الطبقي في المجتمع الفلسطيني (الضفة الغربية) مع التفاتة غير مبلورة ولا واضحة الى علاقة ذلك بالوضع الاحتلالي القائم ، وقد انتهت هذه المسرحية الى نهاية غامضة وغير مريحة لانها خلطت في القضايا التي طرحتها بين اولويات النضال القومي واولويات النضال الطبقي ويبدو ان المسرحية رجحت الاولويات الثانية - خطأ - وقد تداخلت هذه المسائل بمسائل التنظيم النقابي في فلسطين المحتلة(١٦) .

اما مسرحية « ترياتك يا عمي »(١٧) فقد قدمت في المهرجان المسرحي الثاني شباط ١٩٧٥ ولم تتوفر لدينا اية معلومات تفصيلية عن هذه المسرحية .

تلك هي فكرة عامة عن هذه الفرقة التي ظلت فيما يبدو ورغم انشقاقها وخروج جماعة بلا - لين عنها ماضية في تأصيل وتطوير عملها المسرحي ، يؤكد ذلك اعمالها التي بدأت تأخذ الشكل الفني الحقيقي للمسرح المتكامل ، ناهيك عن اتجاه هذه الفرقة الى التراث الشعبي الفلسطيني (مسرحية ثوب الامبراطور) واتجاهها نحو الجماهير المسحوقة من العمال والفلاحين (اصرارها على ان تكون العامية هي لغة الحوار) واتجاهها في الاونة الاخيرة الى تقديم ما يسمى بجريدة المسرح وهي عروض مسرحية قصيرة لا تتعدى مدتها العشر دقائق تقدم مع بعض الاسكتشات الغنائية والدبكات والالحان الشعبية وتعرض في الشوارع والمقاهي(١٨) . هذا بالاضافة الى ما افرزته هذه الفرقة من اغنيات واناشيد يمكن ادراجها في نطاق الاغنيات الشعبية المقاومة .

الفرق الاخرى :

خلال الفترة من ١٩٧١ وحتى الان ظهرت فرق مسرحية في مختلف مدن الضفة الغربية منها فرقة المسرح التجريبي وفرقة المسرح الكوميدي ، ويبدو ان هاتين الفرقتين قد انحلتا خلال هذه الفترة واعيد تكوينهما بحيث اصبحتا تحملان اسمى الفرقتين اللتين شاركتا في المهرجان المسرحي الثاني شباط ١٩٧٥ وهما دبابيس والكشكول .

اما فرقة دبابيس فقد تبلورت تحت هذا الاسم في أواخر عام ١٩٧٢ وقد اسسها كل من يوسف امين ، كامل جبيل ، سليم البسط ، مي ابو شاويش ، عمر ابو عبيد ، فؤاد سلوم وقد اتخذت من مدينة رام الله مقرا لها .

قدمت هذه الفرقة اول عروضها المسرحية في نيسان ١٩٧٣ في قاعة بلدية رام الله وهو نص مسرحي كتبه ابراهيم جبيل بعنوان (الحق الحق) وهو معالجة للاوضاع الاجتماعية في المخيمات الفلسطينية تحت ظل الاحتلال .

اما عرضها الثاني فقد كان في شباط سنة ١٩٧٥ وهو مسرحية « الانتظار » حيث نواجه مجموعة من المواطنين ينتظرون الحل الذي يأتي بمعجزة تنقذهم من الاحتلال ولكن دونما جدوى .

وقد قامت هذه الفرقة بتقديم عرض مسرحي ثالث في أواخر شباط ١٩٧٦ بعنوان « عمارة من ورق» ولكن شيئا لم يصلنا عن مضمون هذه المسرحية .

وقد حدثني أحد اعضاء هذه الفرقة ان اسكتشا غنائيا قد جرى اعداده من قبل الفرقة وجرى تقديمه في صيف عام ١٩٧٥ بعنوان « بيرالمية » الا ان نص هذا الاسكتش لم يصل الينا .

اما **فرقة الكشكول** فقد تأسست عام ١٩٧٤ ولم تتوفر لدينا اية معلومات عن نشاط هذه الفرقة .

وهناك فرقة اخرى برزت عام ١٩٧٦ واطلقت على نفسها اسم « صندوق العجب » ومن بين اعضائها انيس البرغوثي ومصطفى الكرد وعادل الترتير وقد انضم اليها فيما بعد فرانسوا ابو سالم وكان **اول** عمل مسرحي تقدمه هو مسرحية « لما انجفينا » .

الاغنيــات المقاتلة :

ـ اثناء التجارب التي كانت تجريها فرقة بالين في تأليف واخراج مسرحياتها وخاصة اثناء عملية وضـع الالحان التي تتناسب مع المضمون المسرحي ، تبين ان هناك ضرورة ماسة لتضمن بعض الاناشيد والاغنيـات ذات الصلة الوثيقة بالاهداف الوطنية العــامة التي يرمون الى تحقيقها ، وقد قادتهم هذه التجارب الـى خلق نوع من الاناشيد والاغنيات التي يمكن ان نسميها « الاغنيات المقاتلة ورغم ان الفترة الزمنية التيانقضت على بداية ظهور هذه الانماط من الفناء لا تتجاوز العامين حتى الان الا ان هذه الاغنيات والاناشيد لاقت نجــاحا وشيوعا منقطعي النظير في الاوساط الشعبية فيالضفة الغربية ، واصبحت تطبع على اسطوانات ـ واشرطـة يجرى بيعها وتوزيعها في مختلف ارجاء فلسطين المحتلة.

ولا يجد المستمع والدارس لكلمات والحان واداء هذه الاغنيات والاناشيد كبير عناء في معرفة الاسـباب الحقيقية وراء شيوع وتداول هذه الاناشيد، وسأحاول هنا ، ومن خلال ما استطعت ان استمع اليه من هذه الاناشيد ، ان احدد بعض الملامح الاساسية لهذا النمط من الاغنيات المقاتلة :

ففي الوقت الذي ظلت فيه الاغنية العربية بشكل عام وحتى بعد نكسة حزيران ، تغرق في ميوعة عاطفية لاحد لها وانسلاخ يكاد يكون تاما عن الالتزام بقضية الانسان العربي الذي يكابد الاحتلال والتخلف والقهر ، اقول في هذا الوقت بالذات وجدت مجموعات الشباب وخاصة بلالين ضرورة ان يقدموا للانســان في الارض العربية المحتلة نمطا من الفناء واللحن يربطهم بارضهـم وبتراثهم ويثير فيهم روح الانتماء الوطني والقوميويكون بديلا ولو بين الحين والحين لاغنيات الاستلاب العاطفي المقيتة التي تسمم الاثير العربي من اقصاه الى اقصـاه، ولقد كانت الخطوة الاولى في هذا الصدد هي البحث عن الالحان الشعبية واستبدال الكلمات العبثية فيها بكلمات ذات مدلول وطني وقومي صارم ، كنموذج على ذلـك سأقدم هذين النمطين من الاغنيات :

أ ـ هناك لحن شعبي كثر تداوله ليس في فلســطين فحسب وانما في معظم بلاد الشام وكلمات هــذا اللحن كانت تعبق اصلا برائحة اللامبالاة والتهريج واللامعقول تقول الكلمات :

بابورى رايح رايح

بابورى جــاي

بابور محمل سكر وشاي

واذا كانت حكاية السكر والشاي مرتبطة فيمــا يبدو بالازمات الاقتصادية الفاجعة التي مرت ببــلاد الشام في السفر برلك او ربما الحرب العالمية الثانيـة الا ان القضية الوطنية اصبحت بالنســبة لشباب البلالين اهم من ذلك بكثير وقد استبدلت الكلمات فـي اللازمة اللحنية السابقة لتصبح كما يلي :

بابورى رايح رايح

بابورى جــاي

صامدع ارضي

وفوقي سماي

واصبح هذا المطلع لازمة لاغنية وطنية مقاتلةتقول

واصبح هذا المطلع لازمة لاغنية وطنية مقــاتلة تقول بعض كلماتها :

كفوا عن الهرج ياقوم

عمر القول مافاد

هاتوا سواعد كومعي

نتحدى ظلم جلاد

وجلادنا مهما طغى بجوره وظلم

احنا على ارض اجدادنا مزروعين اوتاد

ب ـ هناك لحن شعبي سبق وان استفاد منه الرحبانيان واعدوا صياغته وتوزيعه وتقول كلمات هــذا اللحن :

يا ميت مساويا ويا ميت مسا

عمر الاسى ما بيتنسى

يا ميت مسا

وقد التقط شباب البلالين هذا اللحن وابقوا على اللازمة كما هي ولكنهم اضافوا اليه كلمات مقاتلةاقتطف منها مايلي :

ويلي على شعب انظلم

قضى حياته في الخيم

غيرو انبنى

وهو انهدم

غير واخذ

وهو انحرم

ويلي انــا

ـ اللازمة ـ

مين اللي هموما طفح ؟

وين اللي غرقوا بالفرح

زيت القيود
وانسى الجرح
قوموا معي نبني صرح
لولادنـا

ـ ياميت مسا يا ميت مسا ... ـ

ولم يكن الالتصاق بالفولكلور الغنائي واللحني الفلسطيني هو اللمسة الوحيدة التي تميزت بهاالاغنية المقاتلة في الضفة الغربية ، فثمة ملامح اخرى يمكن تلخيصها كمايلي :

اولا ـ لما كانت مسألة الارتباط بالارض من اخطرالمسائل التي تبذل سلطات الاحتلال الصهيوني جهدها لتفكيكها وتحويل الانسان العربي من مزارع يتمسك بأرضه معاشيا وحضاريا الى عامل بالاجرة فمهاجر من الريف الى المدينة فمغادر نهائيا الى المهاجر والمنافي خارج فلسطين المحتلة تمهيدا للاستيلاء على ارضهم وتكريس الاستيطان والوجود الصهيوني فيها ، وادراكا لشباب البلالين لهذه الحقيقة الناصعة والخطيرة فقد ركز هؤلاء اهتمامهم على هذه المسألة وجعلوها محورا اساسيا لمعظم الاغنيات والاناشيد وفيما يلي بعض النماذج :

ـ تقول اغنية ـ هات السكة ، عند المنجل ـ. كلمات والحان وغناء مصطفى الكرد مايلي :

هات السكة ، عد المنجل
اوع فيوم عن ارضك ترحل
اشجار بلادي عم تذبل
وشبابنا قاعدة مرتاحه
والخضرة عن جبلي بترحل
والطير عيونه نواحه
والحجل بيجي ع البيدر
مابيلاقي لولادة قمحه
والارض ان عطشت يا بو سالم
بتنادي الغرباء تفلحها
قوم يا محمد واسقي الزرع
ازرع واشبع وعيد المجد
واحصد زرعك واجمع قمحك
عيد البسمة على الرمانة
والوردة اللي باتت زعلانة
والفلة اللي صارت مصفرة
واللوزة اللي بدها نواره

ب ـ تقول اغنية ـ يا ولاد بلدي ـ كلمات والحان وغناء مصطفى الكرد :

ياولاد بلدي
يا صبايا بلدي
هاتوا الفرسات نزرعها
حتى يصير الخير كثير
يا فيصل خد الفرسات ازرعهن وزيد الغلات
ازرع واتعب على ارضك
بلدك من اجمل البلاد

ج ـ تقول اغنية ـ بالامل ـ كلمات والحان وغناء مصطفى الكرد :ـ

يا فلاحين ازرعوا بلا خوف
من طوفان او نار اليوم
الطوفان لازم يروح
والحريق يصبح رماد
والامل يصبح حقيقة

ثانيا ـ الدعوة الى الصمود بوجه الارهاب الصهيوني بمختلف اشكاله واساليبه ومقاومة اجراءات الاحتلال سواء في مصادرة الاراضي او مطاردة المقاومين او تعذيبهم وارهابهم وهذا الجانب يرتبط حقيقة بالنقطة الاولى المتعلقة بالتمسك بالارض الا انه يتناول هنا بعض الجزئيات ففي اغنية ـ بيت سكاريا(١٩) ـ يقول مصطفى الكرد:

فانا فـلاح
من ترمسعيا من يطه
فانا فـلاح
من دير البلح ومن سلوان
فانا فـلاح
اقدم فيها من كاهانا

وفي اغنية ـ وتقول جارتنا العجوز ـ كلمات فوزي البكري ـ لحن وغناء مصطفى الكرد ـ مطالبة صريحة بالصمود والصبر على التعذيب والتنكيل :

اصبر ..... اصبر
فالصبر قهقهة السجين
كفكف دموعك لا ينال الحق بالدمع الهتون
كفكف .... كفكف

اعلن جنونك
فالجنون هو ان تكون اليوم عاقل
دغدغ بلشتك السلاسل
دغدغ .... دغدغ
واقرأ على سمع الرفاق وكل معتقل مناضل
بطن الحقائق يا رفاق النور حامل
حامل .... حامل

ثالثا ـ بعث الامل وروح التفاؤل الدائم على انالاحتلال لابد وان يزول واذا كانت هذه الامور هي السمة الغالبة لكل الاغنيات الا انها احيانا تبرز بشكل صريح وواضح . فهناك على سبيل المثال اغنية ـ الامل ـ وتدور كلماتها كلها حول هذه المسألة ويرد فيها مقطع يربط بين نضال الفلاح المتمسك بأرضه ونضال العامل والمرأة في الارض المحتلة :

الامل يصبح حقيقة
من فتاة زي الرجال
الامل يصبح حقيقة
من سواعد العمال
الامل ... الامل ... الامل يصبح حقيقة

وفي اغنية ـ ماشي ماشي نجد هذا المقطع :

كلنا نعدو نحو الصرخة
كلنا نعدو نحو الصرخة
نحو الحرية نعدو

تلك هي لمحة موجزة عن المسرح المقاوم في الضفة الغربية المحتلة ابان سنوات الاحتلال الماضية ، وهو نهوض اذا دل على شيء ، فانما يدل على ان الانسان الفلسطيني المقاوم قد سلك مختلف الطرق لمناهضة الاحتلال ، سياسيا وحضاريا وعسكريا ، ولعل مسألة اثبات الوجود القومي والحضاري هي ما حاولت فرق المسرح المتعددة ، ان تناضل في سبيل تحقيقه باعتبار اكثر الانواع الادبية التصاقا بالواقع السياسي والثقافي الراهن .

هوامش

١ ـ استمر هذا المهرجان من ٢٦ الى ٢٨ شباط ١٩٧٥ وقد تضمن بالاضافة الى العروض المسرحية اغان قدمها مصطفى الكرد ، وقصائد قدمها عبداللطيف عقل ودبكات شعبية قدمتها فرقة « السواحرة الشرقية » .

٢ ـ صدر من هذه المجلة (٩) اعداد وقد صدر العدد الاول منها في مطلع نيسان ١٩٧٤ .

٣ ـ اعيد طبع هذا الكتاب وقد صدر عن مركز الابحاث/ بيروت بعنوان « قرية ترمسعيا » في اواخر عام ١٩٧٣ .

٤ ـ اول هذه الاسطوانات طبعت في نهاية عام ١٩٧٤ وتباع الان في اسواق الضفة الغربية وتضم الاسطوانة ست اغنيات لمصطفى الكرد .

٥ ـ انشقت الفرقة في اواخر عام ١٩٧٣ وخرج منها فرانسوا ابو سالم وسميرة الخطيب وشكلا فرقة جديدة هي بلا ـ لين اي بدون لين .

٦ ـ جريدة الفجر ١٩٧٢/١٠/١٠ .

٧ ـ كتب المقال عطية ابو ارميله ونشرته جريدة القدس ١٩٧٢/٢/٩.

٨ ـ جريدة الانباء الاسرائيلية ١٩٧٢/٣/٣ مقالة بقلم فوزي البكري حول مسرحية بلالين « قطعة حياة » .

٩ ـ جريدة الفجر ١٩٧٢/٩/١٦ .

١٠ـ جريدة القدس ١٩٧٢/١١/١٦ .

١١ـ جريدة القدس ١٩٧٢/١٠/٣ .

١٢ـ مجلة الجديد التي تصدر في حيفا عن الحزب الشيوعي الاسرائيلي « راكاح » عدد ديسمبر ١٩٧٢ .

١٣ـ اقيم هذا المهرجان في الفترة من ٩ـ٢٦ آب ١٩٧٣ في مدينتي رام الله والبيرة وقد تضمن ١٢ عرضا مسرحيا بالاضافة الى رقصات واغان فولكلورية والمسرحيات التي عرضت فيه هي قطعة حياء ، العتمة ، نشرة احوال الجو ، ثوب الامبراطور، الكنز .

١٤ـ يبدو ان اعضاء الفرقة استفادوا اثناء اعدادهم لهذه المسرحية من النص المسرحي لعبدالغفار مكاوي الذي يحمل اسم « ثوب السلطان » هذا ما صرح به مصطفى الكرد احد اعضاء هذه الفرقة .

١٥ـ تعال تخرفك يا صاحبي عبارة عامية فلسطينية وتعنى « تعال لاحدثك يا صاحبي » .

١٦ـ لخص لي هذه المسرحية احد اعضاء الفرقة مصطفى الكرد اثناء الزيارة التي قام بها لعمان في ديسمبر ١٩٧٤ .

١٧ـ ترباتك عامية وتعني تربيتك .

١٨ـ مجلة الجديد التي تصدر في حيفا عدد ديسمبر ١٩٧٢ .

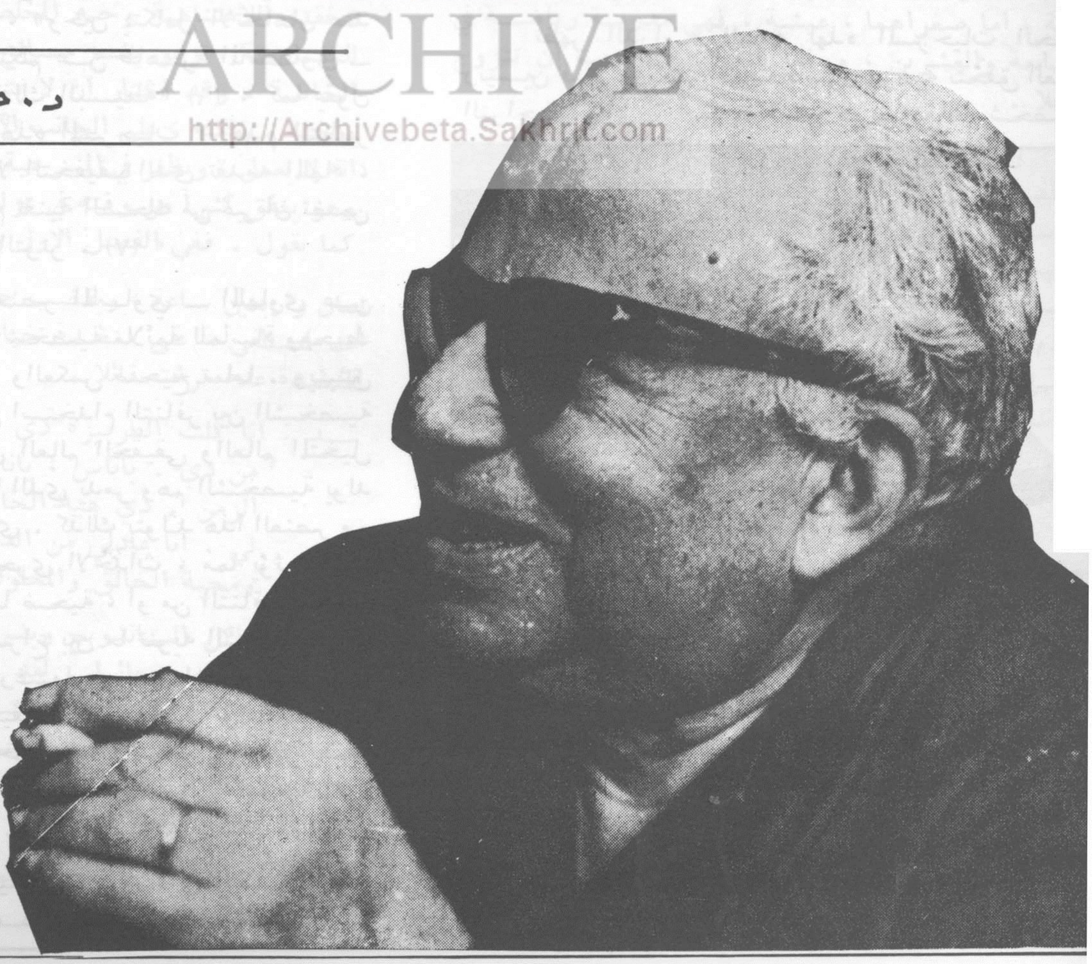
١٩ـ بيت سكاريا : قرية عربية قرب بيت لحم قامت جرافات الاحتلال بتمزيق اشجارها ومزارعها ومصادرة اراضيها ، وقد كتبت الشاعرة فدوى طوقان قصيدة عن هذه القرية .

التراجيكوميدي في الدراما المصرية ١٩٦٠ - ١٩٧٠

يعنى هذا البحث بدراسة التراجيكوميدي بوصفها شكلا دراميا غلب على اعمال عدد من الكتاب المسرحيين في مصر خلال الستينات . يُعرّف البحث ، أولا ، بالتراجيكوميدي في الدراما الغربية، والوسائل الدرامية التي استخدمها الكتاب الغربيون لتوليد الاثر المأساوي الملهاوي . ويستعرض البحث ، بعد ذلك ، المسرحيات المصرية التي يمكن ان تصنف ضمن اطار هذا الشكل الدرامي، ويخص اثنتين منها بالتحليل المفصل ، مع التأكيد على الوسائل الفنية المستخدمة فيهما . ظهر في النظرية الدرامية ، كما في التطبيق، فصل صارم بين المأساة والملهاة ، وكانت الطبقة الاجتماعية للشخصيات أحد الاسس المهمة التي قام عليها هذا التميز ، فتتناول المأساة الشخصيات النبيلة ، وتتناول الملهاة أشخاص الطبقة الوسطى ومادونها . وكان الموضوع هو الاساس الاخر المميز ، اذ تركز المأساة حول موضوعات بالغة الاهمية ، أما الملهاة فتدور حول حوادث الحياة اليومية . أما الاساس الثالث فهو الاسلوب ، اذا تستخدم المأساة أسلوبا فخما مهيبا في حين تلجأ الملهاة الى اسلوب الحديث اليومي . وكانت نهاية المسرحية الاساس الرابع للتميز ، فنهاية المأساة حزينة ، ونهاية الملهاة سعيدة .

وعلى الرغم من هذه الاختلافات التقليدية فقد وجدت دوما مآس تخللها عنصر مضحك ، يستخدم مضادا للعنصر المأساوي ، او وسيلة للتخفيف ، او يطور مستقلا عن العنصر المأساوي وموازيا للعقدة الرئيسة . ثم ظهر فيما بعد نوع وسط ، هو التراجيكوميدي ، مزج المأساة بالفكاهة ، ووضع المضحك والمؤلم جنبا الى جنب .

د . حياة جاسم محمد



التراجيكو ميدي من أبرز الاشكال الدرامية التي ظهرت في مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية في الغرب اذ لايجد الكتاب المسرحيون المعاصرون الا فرقا ضئيلا بين المأساوي والمضحك ، كما يتوضح في قول كرستوفر فراي :

« القنطرة التي نعبر عليها من المأساة ، ثم تعود مرة أخرى ، قنطرة غير ثابتة وضيقة ، فنجد أنفسنا في احداهما أو الاخرى عن طريق تغير فكرة ، تعير كذلك الذي نقوم به حين نتحول من التكلم الى الاصغاء . »(٣)

ويضيف يونيسكو : **انني ، شخصيا ، لم أفهم أبدا الفروق المصنوعة بين الملهاوي والمأساوي ومادام الضحك هو حدس العبث فانه يبدو لي عديم الامل أكثر من المأساوي. المضحك لا يقدم أي مهرب . »** ثم يمضي قائلا : « **وعند الروح النقدية الحديثة ، لا يوجد شيء يمكن أن يعتبر جديا كلية أو خفيفا كلية . ويعتقد دورينمات اننا « نستطيع أن نحرز المأساوي من الملهاة . نستطيع أن نبرزه في هيئة لحظة مخيفة ، أو حضيض ينفتح فجأة (٥).**

وعلى ذلك ، ففي التراجيكو ميدي الحديثة يتقابل المؤلم والمضحك ، عمدا ، داخل التجربة الواحدة ، وتفرض الضحكات والدموع على الجمهور في ترتيب متنافر وفي مسرحيات من هذا النوع يكون تفاعل المأساوي جوهريا فيغدو العنصران واحدا ، «وحين يتكامل الاتجاهان عند تصاعد التأثير يمكن أن نتكلم عن ظاهرة المأساوي ــ الملهاوي المعقدة ، ومع ذلك البسيطة» (٦) ، كما يقول كارل س. جوثيك . وهذه المسرحيات لا تقدم التطهير الذي توفره المأساة ، ولا التخفيف الذي تقدمه الملهاة ، بل هي ، فقط «تستخدم تقنية الضحك من غير أن تضمن ما يتوقع منه من ارخاء التوتر . (٧) »

يمكن أن يخلق العنصر المأساوي ــ الملهاوي عن طريق ابرز التناقض بين شخصية ملائمة للمأساة ومحيط يقع ضمن حدود الملهاة ، والعكس صحيح تماما . وينبثق العنصر نفسه ،أيضا ،من استخدام التنافر بين الشخصية ومحيطها ، فالصراع بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل للشخصية ، واصطدامها الذي يدمر وهم الشخصية يولد التأثير المأساوي ــ الملهاوي . كذلك يتولّد هذا العنصر من السخرية الناجمة عن مجرى الاحداث ، مما يؤثر على شخصية أو أكثر ويجعلها ضحية ، أو من التناقض داخل الشخصية نفسها ، كالصراع بين ما تنويه الشخصية وما تستطيع تحقيقه ، بين رغبتها ووجودها ، بين نظرتها المثالية الى نفسها وحقيقتها . ويمكن توليد العنصر المأساوي ــ الملهاوي من خلال ايجاد شخصية تتميز بصفة واحدة غالبة ، والمبالغة في هذه الصفة الى الدرجة التي تجعل صاحبها مأساويا ــ ملهاويا . (٨)

وقد كانت التراجيكوا ميدي ، في الستينات ، اتجاها بارزا في كتابات عدد من الكتاب المسرحيين في مصر ، وهم : نعمان عاشور ، سعد الدين وهبة ، وعلي سالم(٩) . وقد أعترف عاشور نفسه بأن غالبية مسرحياته تنتمي الى التراجيكوا ميدي ، ثوانه كان ، حين كتب مسرحيته **الناس اللي تحت** ، متأثرا بمسرحيات شين وكيزي والموجة الغامرة التي كانت منبعثة في المسرح العالمي من آثار أعماله ، وهي موجة تبدأ بتشيكوف ان لم تبدأ بابسن . »(١١) ومن الجدير بالذكر أن النقاد المسرحيين في الغرب يعتبرون الكتاب الثلاثة ، الذين ذكرهم عاشور ، من أبرز كتاب التراجيكوميدي .

تعكس المسرحيات التالية ، لعاشور ، العنصر المأساوي الملهاوي بدرجات مختلفة : عائلة الدوغري وعرضت عام ١٩٦٣ ، عطوة أفندي قطاع عام وعرضت عام ١٩٦٦ ، وبلاد برة وعرضت عام ١٩٦٧ . ومن بين مسرحيات سعدالدين وهبة تعتبر المسرحيات التالية من شكل التراجيكوميدي : كفر البطيخ وعرضت عام ١٩٦٢، السبنسة وعرضت عام ١٩٦٣ ، وسكة السلامة وعرضت عام ١٩٦٥ . أما مسرحيات علي سالم التي تنتمي الى التراجيكوميدي فهي : بئر القمح والبوفيه وعرضتا عام ١٩٦٨ ، وكوميديا أوديب أو انت اللي قتلت الوحش وعرضت عام ١٩٧٠ . وقد كتبت المسرحيات المذكورة ، للكتاب الثلاثة ، بالعامية المصرية .

تظهر الدراسة العامة لهذه المسرحيات اتجاهين رئيسين فيهما : في مسرحيات عاشور ووهبة يتحقق العنصر التراجيكوميدي : أساسا : عن طريق مقابلة شخصيات



ملهاوية بمحيط مأساوي ، في حين تولد مسرحيات علي سالم ذلك العنصر من خلال مقابلة شخصيات مأساوية بمحيط ملهاوي ، ولا يعني ذلك استبعاد الوسائل الاخرى التي ذكرت سابقا لخلق هذا العنصر . وستحلل مسرحية عائلة الدوغري لعاشور باعتبارها ممثلة للاتجاه الاول ، ومسرحية كوميديا أوديب لعلي سالم باعتبارها ممثلة للاتجاه الثاني .

عائلة الدوغري :

عائلة الدوغري عائلة من الطبقة المتوسطة ، تتكون من ثلاثة اخوة ، هم سيد ومصطفى وحسن ، وأختين هما زينب وعيشة . وقد ضحى الاخ الاكبر ، سيد ، بمسراته وفقد عمله في خياطة الملابس من أجل تربية اخويه وأختيه بعد موت والدهم . وتنتاب سيد حالات من التصوف أحيانا ، فيعتزل العالم في غرفة صغيرة بداره حيث يتأمل ويصوم عن كل شيء . أما الاخ الثاني ، مصطفى ، فهو مدرس تاريخ حصل على شهادة الماجستير ، ويعتبر ، من أجل ذلك ، رأس العائلة . والاخ الاصغر ، حسن ، لاعب كرة قدم محترف ، لم يستطع أن يحصل على ثقافة جامعية لان سيد لم يستطع أن يهيء له المال اللازم لذلك بعد أن أعان أخاه مصطفى . وكبرى الاختين ، زينب ، متزوجة ، وزوجها موظف حكومي ، وتسكن في شقة ، أما صغراهما ، عيشة ، فهي مدرسة رياضة في السابعة والعشرين ، ووفقا للتقاليد يجب أن تتزوج عاجلا .

ويتصل بالعائلة سامي ، خطيب عيشة ، وهو موظف وطالب في الكلية وكاتب مبتديء في حقل القصة القصيرة ، وكذلك كريمة ، ابنة الخالة الامية التي تعيش في بيت العائلة بعد اذ تزوجها مصطفى ، اطاعة للتقاليد ، عقب وفاة والدها . ويعيش في البيت أيضا علي الطواف ، خادم الاسرة المسن ذو السبعين عاما ، وقد اتصل بالاسرة في شبابه ، وأجهد نفسه في توزيع الخبز من مخبز العائلة الى الزبائن ، واعتنى بالاطفال وحملهم الى المدارس على كتفيه . وقد شهد سقوط العائلة منذ احتراق المخبز حتى افلاسها وموت الدوغري الاب ، وتمتلىء نفسه بحب وولاء عميقين للعائلة ، ورغبته الوحيدة هي أن يمتلك زوج حذاء قبل موته .

ويريد الاخ الاوسط الاناني أن يبيع حصته من البيت ، وينفصل عن عائلته وماضيه ، ويطلق زوجته كريمة ليتزوج من مطلقة كانت زميلته في الجامعة . وهو يتطلع الى حياة مترفة مديرا ظهره الى مشكلات العائلة ، وتؤيد الاختان مشروعه ، وتوافقان على بيع حصتيهما في البيت متحديتين الاخ الاكبر الذي يرفض هو وحسن بيع حصتيهما . ويعرض أبو الرضا شنن ، وهو موظف في مخبز العائلة أفاد من الكارثة التي حلت بها وأصبح مالك أراض ، شراء الحصص المعروضة للبيع ، وبعد توقيع الاوراق يدعي أن سيد قد رهن البيت ، ويتهمه بخداعه ويهدد بتقديمه الى المحاكمة وسجنه . ويعرض سيد وثائق العائلة التي تثبت أن والدهم المتوفى رهن البيت ، ويوضح لهم أن البيت كان على وشك أن يباع في المزاد ، وان سيد فقد نقوده ثم عمله لانه أنقذ البيت من البيع وليس لانه عاش حياة سوء كما يظنون .

وفي نهاية المسرحية يظل مصطفى مصمما على بيع حصته من البيت ، ويترك بيت العائلة ، وتتبعه زينب مقسمة على الا ترى عائلتها مرة أخرى . أما عيشة فتخرج لتناول الغداء مع خطيبها سامي مدفوعة بتشجيع أخيها حسن ، ويشاهد سيد في غرفته مع كريمة التي تزوجها بعد أن طلقها مصطفى . أما علي الطواف ، الذي لم يستطع أن يجد حذاء يناسب قدميه ، فيخاطب حسن ثم الجمهور قائلا : « الله يسامحك ياحسن . الله يسامحكو كلكم »(١٢) .

يتأتى العنصر المأساوي ـ اللهاوي من وضع شخصيات ملهاوية أساسا ، هم أفراد عائلة الدوغري ، وسط وضعية مأساوية هي عملية بيع البيت وما ستؤدي اليه من انفصال العائلة .

يملك سيد صفات شخصية مأساوية تتمثل في شفقته اللامتناهية وحبه المخلص لعائلته واستعداده للمساهمة ، وهو يضع مصالح العائلة قبل مصلحته الخاصة ، وقد اختار أن لا يتزوج لكي يرعى أخويه وأخته . ولكنه ، على الجانب الآخر ، شخصية ملهاوية . انه لا يعمل ، ويظهر في المسرحية معتمدا على أخيه مصطفى وهو ينفق كثيرا من وقته في عزلة لفرض الاتصال الروحي كما يقول . ففي الفصل الاول يخرج من غرفته بعد عزلة ثمان وأربعين ساعة ، ويغضب حين يرى ساندويج جبن ، أعد لمصطفى ، على منضدة خياطته في الماضي ، فيضرب المنضدة عدة مرات قائلا :

سيد : انا قلت الطربيزة دي مايتحطش عليها حاجات من دي . ياناس ، ياناس . أبعدوا عن فضلات الزمن . دي هيه الحاجة الوحيدة اللي باقية لي . أنا عادلي من الدنيا غيرها وغير الستر ومحبة الخالق والمخلوق .... (ص ١١٦) .

ثم يأكل الساندويج ويشرب شاي أخيه ويرسل من يشتري له سجائرا . لقد جاورت أفعاله المضحكة ذكرياته المؤلمة ، فتولد الاثر المضحك المؤلم . وسيد مبهور بفكرة الاعتزال كما يبدو في المشهد الذي يحث فيه أخاه حسن على أن يشاركه الخلوة ، ويظهر في ذلك حماسا ساذجا مضحكا :

سيد : ياسلام .. ياسلام يا أبو علي لو تدخل الخلوة

معايا ..

حسن : هيه الخلوة يجوز فيها اثنين ؟

سيد : اعمل لروحك خلوة في المعسكر ..

حسن : المعسكر فيه تلاتين لعيب ، ما تجوز ش فيه الخلوة (ص ١١٨) .

وتلحظ نغمة من السخرية في كلمات حسن . وفي موضع آخر يسخر مصطفى من سيد ، ويصفه بأنه شخص « تايه لا عارف له أول من آخر . » (ص ١١٩) .

وحين يختار مصطفى أن يجلس الى ما كان منضدة سيد للخياطة ليبدأ مناقشة غاضبة حول بيع البيت ، وهي وضعية مأساوية جادة ، يتبعه سيد بخضوع ، ويربت على منضدته قائلا :

سيد : يا ما شافت قماشات !! يا ما لمست حرير وصوف !! هوه ! هو ! أنا كنت فين ؟ وجيت منين ؟ ! ورايح فين ؟ ! (ص ١١٩) .

فهو بدلا من أن يقوم بعمل جاد لتغيير الوضعية يتحدث بطريقة مثيرة للسخرية ، تكشف عن طبيعته الملهاوية التي تضاد وضعيته المأساوية .

ولسيد روح دعابة ملحوظة(١٣) ، فهو ، مثل أي مصري آخر ، يسخر من نفسه ومن عالمه المحزن ، والنكتة سلاحه الوحيد . وحين يتهمه مصطفى بتبديد نقود العائلة يجيب سيد بألم ولكن بدعابة أيضا ، مستخدما مصطلحات تاريخية لانه يخاطب مدرس تاريخ :

سيد : أنا خلاص فشلت وفرغت .. دي أصلها حاجة تاريخية وأنت راجل بتاع تاريخ . أبوك كان مؤسس الدولة الدوغرية ، خلقها م العدم ، من تراب الفرن ، والقفص اللي على دماغ الطواف ، وأنا كنت الدوغري الاول ، لكن غرقت في الديون ، زي اسماعيل باشا الخديوي . النهار ده حا اتنازل لك عن الملك لأنك الدوغري الثاني . (ص ١٢٤)

وحين يخبرهم مصطفى بخطته لترك بيت العائلة يطلق سيد نكتة :

سيد : تمشي تروح فين ؟ ! دا انت لو تطير مع رواد الفضا مش حتقدر تسيبنا على ظهر الارض . (ص ١٢٥)

ولا يفقد سيد روح الدعابة حتى في المشهد المحزن الذي يطرد فيه مصطفى الخادم العجوز علي الطواف ، فحين يتذكر الطواف كيف لمعتاد أن يحمل مصطفى على كتفيه ، وكيف كان مصطفى يضربه دوما ويفضل أن يمشي يطلق سيد نكتة أخرى وسط الوضعية المأساوية ، فيخاطب الطواف :

سيد : لو كنت طلعت حمار كان عقلك في الكرته (العربة)، لكن انت طلعت ركوبة برجلين اثنين بس . (ص ١٢٦)

وفي الفصل الثالث تغدو الوضعية أكثر مأساوية ، اذ يدخل مصطفى غاضبا ، ويهدد بأنه سيسعى في سجن سيد لانه رهن البيت . ويروي سيد القصة الحقيقية المحزنة عن بيت العائلة ، وخلال روايته لا ينسى أن يذكر أيامه في باريس ، وكيف لعب الروليت مع أغا خان في مونت كارلو . ويشعر سيد بالسعادة حين تعرف حقيقة العمل النبيل الذي قام به ، ويبدأ في اثارة مصطفى ، ولكن حين يقرر مصطفى وزينب ترك بيت العائلة يعود الى هذيانه ، ويصرخ طالبا من الله أن ينقذ الناس ، وتقوده كريمة الى الداخل ، وتلك آخر مرة يشاهد فيها في المسرحية .

حسن شخصية ملهاوية أخرى في العالم المأساوي لعائلة الدوغري ، وقد حاول أن ينجو من المأساة باشتراكه في معسكر رياضي ، ولكنه مازال مغروسا في البيت وتعاسته . ولحسن امكانيات شخصية مأساوية ، فهو يحب العائلة ، ويبقى معها في البيت القديم ويرفض أن يبيع حصته فيه ، ويقف الى جانب سيد في مقاومته لمصطفى . وحين يحصل على مورد يساعد سيد وزوجته ، وهو كذلك يتعاطف مع ابنة خالته كريمة ، ويساعدها في الدفاع عن نفسها أمام زوجها القاسي مصطفى . وهو أيضا يحب الطواف العجوز ويعده بزوج من الاحذية .

لكن حسن ، على الرغم من ذلك ، نموذج آخر للمصري الذي يضحك وسط أشد اللحظات مأساوية ، فهو يدعو نفسه شخصا يعيش من قدميه ، مشيرا الى احترافه كرة القدم ، (ص ١٢٠) والتهكم في ذلك ملحوظ لاسيما وأن الكلمات موجهة الى مصطفى الذي يعتد بعقله ، ويعتبر نفسه مثقفا ومتفوقا على بقية أفراد العائلة . ويصبح التهكم أوضح في المشهد الذي يهاجم فيه مصطفى حسنا ، فيدفعه حسن ، ويرفع ساقه ناويا أن يضربه ، فيقول مصطفى بغضب :

مصطفى : بترفع رجلك عليه ؟

حسن : مادام ما انتش عاوز تستعمل عقلك . (ص ١٣٠)

فعقل مصطفى عديم الجدوى ، لكن قدم حسن ليست كذلك .

ويغدو مجرى الحوادث أكثر اثارة للسخرية حين يصبح حسن عضوا في الفريق المحترف ، ويدفع له ضعف ما يدفع لمصطفى في الشهر الواحد .

يظهر حسن ، في الفصل الاول ، جالسا الى ما كان منضدة سيد للخياطة وهو يأكل ساندويج مصطفى دون اكتراث ، وملابسه الداخلية وجوارب كرة القدم منشورة

على المانيكان التي كان يستخدمها سيد في الماضي . وتتذمر عيشة من اضطرارها لتحضير الطعام لمصطفى لانه يكره كريمة ولا يطيق ان يأكل شيئا طبخته . ويسأل حسن بمرح مر :

حسن : أمال بينام معاها على سرير واحد ليه ؟ (ص ١٠٣)

وحين يتشاجر مصطفى مع أخويه ذاكرا انه يعرف لعبتيهما تجاهه يصرخ سيد متوجها الى الله ، أما حسن فيجيب بمرح وفطنة موريا :

حسن : انا لعبتي معروفة ، ماحدش تايه عنها . (ص ١٢٠)

ويتولد الاثر المأساوي ـ الملهاوي من التضاد بين وضعية كريمة المأساوية ومعالجة حسن المضحكة لها ، فهو يواسيها مطلقا نكاته باستمرار ، ومتحدثا ، وسط النكات ، عن حادث احتراق مخبز والده الذي شهده في طفولته :

حسن : أسهل حاجة عندك الدموع ازي ما تكون بكرة خيط سايبة وبتشديها بصوابعك من جوه عنيكي .. عارفة انا شفت الطابونة ، المخزن الملوكي بتاع ابويا بيتحرق قدام عنيه ، والطواف وبقية الرجالة في وسط النار مع المطافي نازلين عليها بالمية والتراب ، وابويا واقف يسلك شعري بصوابعه . كنت ايامها بألعب كورة شراب ولسه ما تعرفتش ، والراجل صوابعه زي المشط (ثم يغير صوته كوالده) معلش يا ابو علي ، كله بيتعوض ، بطل عايط ، البركة فيك وفي اخواتك ، بطل عايط يا ابني ، اللي يعيش ياما يشوف (ويعود لصوته الاصلي) ومات بالسكتة القلبية بعدها بشهرين ، لالحق يعيش ولا لحق يشوف ، اتحرق قلبه في صدره زي ما يتحرق الرغيف أبو تعريفه جوه الفرن . (ص ١٢٩) .

ويحب حسن الخادم العجوز ، الطواف ، ويعده بأن يشتري له حذاء ، ولكنه يسخر منه أكثر مما تفعل أية شخصية أخرى في المسرحية . فذات مرة يسمح للطواف بأن يجرب حذاء كرة القدم ، ولكن الطواف يعود ويرمي الحذاء في غضب قائلا انه لا يناسب قدميه ، ويطلب زوجا آخر ، فيجيبه حسن بسخرية :

حسن : مافيش جزمة في الدنيا حتجي على قدك !! دا ولا رجل تمثال رمسيس . (ص ١٣٨)

وهذه النكتة تضحك ، ولكنها في الوقت نفسه تذكر بالحقيقة المؤلمة وهي أن قدمي الطواف كبيرتان لما تجمع عليهما من التراب والقذارة بعد أن قضى سنيه السبعين يمشي حافيا .

وحين يتناقش الاخوان سيد ومصطفى ، في الفصل الثالث ، تنزع المسرحية الى ان تكون اكثر جدية ، وحالما يدخل حسن ويشارك في الحوار يتجلى العنصر المأساوي ـ الملهاوي نتيجة للتضاد بين شخصيته الملهاوية والوضعية المأساوية . وتشير الشخصيات الاخرى في المسرحية الى ملهاوية حسن ، فكريمة تخبره :

كريمة : .... مافيش حاجة تاخدها جد ابدا ..... (ص ١٢٩)

واخته عيشة تقول له :

عيشة : يا حسن انت ما تعرفش تكلم كلمة جد ! (ص ٢٣٣)

أما مصطفى فشخصية جادة ، والعنصر المأساوي ـ الملهاوي فيه يبرز من التناقض بين ما يظنه عن نفسه وبين حقيقته ، فهو ، لكونه الوحيد في العائلة الذي اكمل دراسته الجامعية ثم حصل على الماجستير ، يعتقد انه افضل من أخويه ، ويدعوه الاخوان والاختان بلقب « أستاذ » . أما في الواقع فهو أسوؤهم ، لانه أناني يسعى وراء المال ، ويحتقر العائلة وبيتها ، ويريد أن يبيع حصته في البيت القديم لكي يشتري بيتا حديثا . وهو ينوي أن يطلق كريمة ، زوجته وابنة خالته ، لكي يتزوج جامعية مطلقة يتضح فيما بعد انها اكثر حماقة وسطحية من كريمة . وهو يهين الطواف الشيخ ويدعوه حمارا لان الطواف يخاطبه باسمه الاول دون لقب . وهو يحتقر حسن وحرفته في كرة القدم ، ويتكهن بأن حسن سيفشل ويصبح عبئا آخر على عاتقه . ولكن حسن ، كما ذكر سابقا ، يستخدم في الفريق ، ويدفع له ضعف ما يدفع لمصطفى ، ويذكر اسمه في الصحف في حين لا يعرف أحد مصطفى . ويحتقر مصطفى أخاه الاكبر سيد ويتهمه بتبديد أموال العائلة على الخمر والنساء والقمار . (ص ١٢٤) وهو يعتبر نفسه منقذ العائلة ، ولكن حين تعرف قصة رهن البيت يتضح أن سيد هو المنقذ الحقيقي ، وانه أعلن افلاسه بعد أن اعاد شراء البيت . ويحتقر مصطفى كذلك زوجته الامية كريمة ، التي أمضت معه خمس سنوات دون أن تحمل طفلا ، وقد تزوجها سيد وتظهر سعيدة معه . والمطلقة الفنية التي خطبها تنفصل عنه في مشهد مهين أمام أختيه .

وينفضح تضخم الأنا لدى مصطفى في مناسبات عديدة ، ولكنه لا يحس بذلك ، ويظل سادرا في توهمه الافضلية في نفسه . وحين يترك بيت العائلة لآخر مرة ، وبعد أن انكشفت جميع الحقائق ، يصرخ بفخر :

مصطفى : ..... دول طول عمرهم يكرهوني ويحقدوا عليه ! علشان ! علشان أنا اتعلمت وهما ما اتعلموش ! عمري ماجيلهم بيت م الساعة دي

(ص ٢٢٥) ان توهم مصطفى العظمة في نفسه أمرما ساوي ـ ملهاوي ، وهو يشير الشفقة عيله والضحك منه .

ويتولد الاثر المأساوي ـ الملهاوي وشخصية الطواف بصورة رئيسية ، وتتضح الامكانات المأساوية في شخصيته في اخلاصه لعائلة الدوغري وتفانيه في خدمتها ، وتتخلص تضحيات التي لاتصدق في كلمات سيد وهو يخاطب مصطفى ، وفي تعليق الطواف عليها :

سيد : الفلوس اللي كان بيصرف فيها ابوك علينا لغاية مابقينا كده جت من عرق الطواف ، من دهسة رجليه . شوف رجليه ، بص لرجليه ،شالنا على رجليه كلنا ، أنا وأنت واخواتك ، مش كده ياطواف ؟

الطواف : كنت بارجع بعد ما أوزع العيش على الزبائن ألف عليكم والمكو من المدارس . مصطفى كنت باشيله على كتفي ، وكان يضربني ، طول عمره نفسه كبيرة (ص ١٢٦) ويكمن العنصر الملهاوي من شخصيته في سنداجته التي تبلغ حد الحماقة ، فهو يضحك من نفسه حين يسخر منه حسن :

حسن : حتخلد يعني ؟ أنا لو مطرحك لازم أدور على الموت ، فاهم انك عايش . علي الطواف : (يضحك ببلاهة) والنبي لطيف قوي ياحسن.

حسن : يارجل أنا مش باهزر ، أنا باتكلم جد . واحد عنده سبعين سنة وله ماشيء حافي (ويشير لقدميه) ، تبقى عايش .

علي الطواف : (يتطلع الى قدميه ضاحكا) ربنا يخليك . (١٠٢)

ويبرز العنصر المأساوي ـ الملهاوي بقوة في قصة حذاء الطواف . فليس للطواف ـ الذي يرمز للفلاحين جميعهم ـ غير حلم واحد هو أن يمتلك حذاء واحدا قبل أن يموت .

في الفصل الاول يطلب الطواف من سيده الصغير حسن أن يشتري له حذاء ، فيعطيه حسن حذاءه القديم لكرة القدم ، ولكنه لا يناسب قدمي الطواف الكبيرتين ، فيطالب بحذاء جديد . ويسأله حسن أن ينتظر شهرين أو ثلاثة ولكن العجوز يرفض ، الامر الذي يدهش حسن ويدفعه الى أن يقول :

حسن : ما انت صابر طول العمر !! بقى لك سبعين سنة حافي !! مش قادر على شهرين . (ص ١٣٨)

ان الطواف مستثار ، واصراره الطفولي مضحك ، فهو يخبر كريمة ، في الفصل الثالث ، انه أمضى ساعة يحاول ايقاظ حسن من نومه حتى استطاع أخيرا اقناعه بأن يرتدي ملابسه ليصحبه من أجل شراء الحذاء . وتتذكر كريمة انها أعطت الطواف زوجا من أحذية سيد ، وأن الحذاء كان بقدر نصف قدمه ، وتقول له بأنه لن يجد الحذاء الذي يلائم قدميه ، ولكن الطواف يحل المشكلة بسرعة مضحكة : « حسن حيجيبها لي تفصيل » (ص ١٩٢) ويحدد اللون البني ، وحين تعلق كريمة بأن البني يناسب الشباب وأن الاسود أكثر ملاءمة له يطلب الطواف زوجين : بنيا من سيد وأسود من حسن . ويخبره حسن هازئا بأنه لن يجد وقتا كافيا لارتدائه :

حسن : زي ما قلت لك م‌الاول ، حتموت حافي ، حتدخل القبر حافي . (ص ١٩٣)

ولا توقف كلمات حسن هذه جهود الطواف المثابرة من أجل الحصول على الحذاء . ويصر على أنه لن يموت قبل ارتدائه . ويعطيه حسن نقودا ليبتاع الحذاء لنفسه، ولكنه يلح على أن يقوم حسن بذلك ، لانه لا يتطلع الى الحذاء فقط وانما الى حب وعناية أسياده . وفي آخر الامر يشتري حسن له « صندلا » ليرتديه الى حين يكتمل صنع الحذاء ، ولكن الطواف يأتي حافيا مرة أخرى ، ويرمي « الصندل » في غضب على الارض معلنا أنه لن يرتدي أي حذاء لان الاحذية تؤلم أصابع رجليه . ان الرجل الذي مشى سبعين سنة حافيا لا يستطيع أن يألف ارتداء الحذاء في آخر حياته ، ويتلاشى الحلم ، وسيذهب الرجل ، كما تنبأ حسن ، الى قبره حافي القدمين . ان اصرار الطواف على امتلاك الحذاء وأفعاله وأقواله الحمقاء مضحكة . ولكن وضعيته اللاانسانية مأساوية .

أما زينب وزوجها أحمد فهما مأساويان ـ ملهاويان بطريقة أخرى . فزينب جاهلة وثرثارة وسطحية ، وتحب أن تسيطر على زوجها ، وهي تتشاجر معه دوما ، وأحيانا تضربه لا لسبب غير التخفيف من غضبها ، ويتقبل زوجها ذلك باذعان . ويبالغ الكاتب في تصوير هذه الصفة في زينب وزوجها حتى تصبح مضحكة ومؤلمة في الوقت نفسه . فحين يشرح سامي ، خطيب عيشة ، لزينب كيف يحتقر متطلبات الزواج التقليدية التي تطالبه بأن ينفذها ، ويشبه زينب وعائلتها بالخفافيش لانهم لا يبصرون علاقة الحب بينه وبين عيشة . يرفع عينيه الى سقف الغرفة مزهوا بكلماته وآرائه . اما زينب فتتبع نظرته وتقول :

زينب : يا اختي دي الاوضة جديدة واحنا مبيضينها قريب !! لحقت تجيها الخفافيش !! (وتقوم اليه) شفتهم امتى ياسي سامي ؟ ! أمال احنا ما شفنهومش ليه ؟ ! (وهي تتطلع للسقف ثم تراودها فكرة البحث) ولا يكونو ورا الرسومات !! (ص ١٦٢)

ان حمق زينب يبعث على الضحك منها ولكنه في الوقت نفسه يثير الاشفاق عليها أيضا .

وتحصل حوادث المشهد التالي ، وكذلك المشهد الذي سبقه ، في بيت زينب ، حين يذهب سامي لخطبة عيشة من عائلتها ، ويريد أحمد ، زوج زينب ، أن يشارك في الجلسة ولكنه لا يستطيع :

زينب : (تصل الى قرب الباب حيث زوجها) عاوز ايه ياعدل !!

أحمد : (لا يظهر منه غير وجهه وراء الباب ، يخرج قدمه حافية ، علاقة على عدم وجود شراب .)

زينب : البس الشراب الوسخ ! يعني من نظافة رجليك ؟!

أحمد : (في همس) غسلته !

زينب : (وهي لم تسمع جيدا) بتقول ايه ؟

أحمد : (في همس مشترك) غسلته ولسه مبلول على الحبل .

زينب : خد شراب من بتوع سي مصطفى .

أحمد : (بصوت خافت) ما يجيش على قدي .

زينب : البس الصندل وتعالي من غير شراب . (وتتركه فيختفي ثانية ، وتعود اليهما تحدث نفسها) حتى مش قادر يتصرف في الشراب !! أمال لو مت حيعمل من غيري ايه ؟ ! (ص ١٦١)

ان زينب وزوجها يثيران الضحك والشفقة ، زينب بحماقتها وتسلطها المبالغ فيه ، وأحمد بتقبله الذليل المبالغ فيه أيضا .

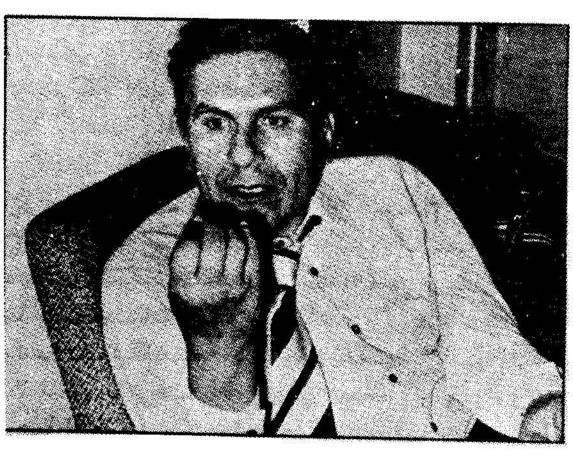
تبدأ مسرحية عائلة الدوغري بكارثة بيع البيت وتشتت العائلة ، وتنتهي ومازالت الكارثة قائمة والتوتر غير ملطف ، وتلك هي ميزة التراجيكوميدي : انها لا تطهر عن طريق الدموع ولا تخفف من خلال الاضحاك ، بل هي فقط ، تقدم اعتداءات الحياة دون قهرها أو حتى تلطيفها ، كما لو أنها تقول : « انه لا يمكن التسامي بهذه الاعتداءات ولا شفاؤها ، انها الطبيعة البشرية ، انها الحياة ، انها تحكم العالم . »(١٤)

لقد لاحظ بعض النقاد العرب أن عاشور متأثر بشيخوف(١٥) ، ويعترف عاشور نفسه بهذا التأثير ، وبأن تشيخوف كان ثورة كشفت في نفسه قابليات ما كانت لتظهر لو أنه لم يقرأه ، وبأن تأثير تشيخوف ظهر فيمابعد في عدد من مسرحياته التي خرجت على الشكل التقليدي ذي البداية والازمة والحل(١٦) . وتنتهي نادية فرج الى النتيجة نفسها حول تأثير تشيخوف على عاشور ، غير أنها تبدأ بحكم يوضح خطأه رأي عاشور السابق ، حيث يقول: « وبرغم الحاح عاشور على استقلاله عن التكنيات الاجنبية لا يمكننا الا ان نلاحظ تأثيرات المؤلفين المسرحيين الروس عليه ، مثل جوركي وتشيكوف . »(١٧)

ويتجلى هذا التأثير في أن مسرحيات عاشور ، كمسرحيات تشيخوف ، لا تقوم على توالي الاحداث في خط ذي بداية ووسط ونهاية(١٨) ، وانما تقوم على ترتيب مكاني للاحداث في الزمان ، حيث تتصدر تفاصيل الحياة اليومية التي تبدو ، ظاهريا ، تافهة . وفي مسرحيات عاشور ، كما في مسرحيات تشيخوف ، تكون الشخصيات ، وهي عادة من عامة الشعب ، مركز الاهتمام ، فتصور حياتها الداخلية من خلال حوادث تختار بعناية من حياتها اليومية . ويتطور الحدث عن طريق مقابلة تحركات الشخصيات ، ويستخدم لتأكيد فرديتها(١٩) . وليست هناك شخصية رئيسة في مسرحيات عاشور أو تشيخوف ، بل « المجموعة كلها وطريقة الحياة هي البطل . »(٢٠) ووصف عاشور لطريقته في الكتابة يؤيد حكم النقاد ، ففي جواب على سؤال : « كيف تكتب ؟ » يقول عاشور انه يعالج الموضوع من خلال الشخصيات ، فيدون ملاحظاته عنهم ، وتكون هذه الملاحظات أحيانا دقيقة ومفصلة ، ويحدد علاقات الشخصيات ، وبعد ذلك كله يدخل الحدث ويطوره(٢١) .

أما في الحوار فيختلف عاشور عن تشيخوف ، ففي حوار تشيخوف « هناك دوما توقف ، لان الشخصيات اما لا تفهم بعضها أو لا تسمع بعضها حقا »(٢٢) ولكن حوار عاشور سريع وحي ، لان شخصيات عاشور تفهم بعضها وتستجيب لبعضها .

ان مسرحية عائلة الدوغري متأثرة بمسرحية بستان الكرز لتشيخوف ، ولكن ليس الى الادرجة التي تبرر حكم جلال العشري بأن « عائلة الدوغري ليست الا تمصيرا ذكيا لبستان الكرز »(٢٣) لان أوجه الشبه لاتطمس أصالة مسرحية عاشور ، وعلاوة على ذلك تختلف عائلة الدوغري عن مسرحية تشيخوف في مظاهر متعددة



يوضحها تحليل المسرحيتين .

بستان الكرز مسرحية « لا يحدث فيها شيء »[٢٤] ، كما لا يحصل حدث ذو أهمية في عائلة الدوغري ، اذ تبدأ المسرحية وأفراد من العائلة يحاولون بيع جزء من البيت ، وتنتهي والبيت لم يبع بعد ، ولم تتغير الوضعية تغيرا حقيقيا . والشبه الذي يلفت النظر بين المسرحيتين أن كلا منهما تتركز حول الحدث نفسه ، وهو بيع ملكية الاسرة ، متمثلا في بستان الكرز في احداهما وبيت العائلة في الاخرى . وقد ابتاع بستان الكرز لوباخين ، وهو تاجر كان أبوه وجده عبدين في الضيعة نفسها ، واشترى أبو الرضا شنن الحصص الثلاث المعروضة للبيع من بيت الاسرة ، وهو كاتب سابق في مخبز الاسرة ، أفاد من نكبتها . ويتم الحادث الرئيس في مسرحية تشيخوف ، وهو بيع البستان ، خارج المسرح ، في حين تجري عملية بيع البيت ، في مسرحية عاشور ، على المسرح ، وتحتل مكانها في فصول المسرحية الثلاثة ، حيث يعرض الكاتب تطوراتها وكيف انتهت الى الاخفاق . وتنتهي مسرحية تشيخوف ببيع بستان الكرز ، وتتفرق العائلة ، ويترك فيرس ، الخادم العجوز ، وحيدا في المنزل ، ويسمع على بعد صوت فأس تقطع الاشجار . أما مسرحية عاشور فتنتهي والبيت لم يبع ، على الرغم من أن مصطفى مازال مصمما على بيع نصيبه . ويغادر مصطفى وزينب بيت العائلة مصممين على عدم العودة . وتخرج عيشة مع سامي ، زوج المستقبل . ولكن يبقى في البيت سيد وزوجته كريمة وهما ينتظران طفلا ، وذلك يوحي بميلاد عائلة جديدة . ويظل حسن في البيت مع سيد ، ويضمن الطواف لنفسه ملجأ وان كان مايزال حافي القدمين . وهكذا تختلف نهايتا المسرحيتين اختلافا مهما يبطل حكم ناديا فرج على المشهد النهائي في مسرحية عاشور ، حين يراقب الطواف خروج بعض أفراد العائلة من البيت ، بأنه يذكر بمسرحية تشيخوف في مشهدها الاخير[٢٥] .

أما الشخصيات في كلتا المسرحيتين فأناس اعتياديون عرضت حياتهم الداخلية في تفاهات حياتهم اليومية ، فالمناقشات والجدال بين الاخوة الثلاثة حول بيع البيت ، وحديثهم مع الطواف العجوز ، وحتى معارك زينب مع زوجها تكشف عالمهم الداخلي بصورة غير مباشرة . وليس هناك بطل في كلتا المسرحيتين ، بل ان المجموعة كلها وطريقة شعورها وتفكيرها ومعيشتها تعطي اهتماما متكافئا . كما أن شخصيات عاشور تختلف اختلافا عميقا عن شخصيات تشيخوف ، ففي بستان الكرز أغلب الشخصيات كئيبة وسلبية ، وهي غير فعالة في جهودها لانقاذ الضيعة . بل ان بعضها سلبية الى درجة أنها لا تفعل ما ترغب حقا في فعله . فلوباخين وفاريا يحب أحدهما الآخر ، ولكنهما يتجنبان بعضهما . وحين يعطى لوباخين الفرصة الاخيرة ، قبل رحيل العائلة ، ليكون مع فاريا فانه يبدد الوقت متحدثا عن أشياء مختلفة دون أن يتقدم اليها بعرض ازواج[٢٦] .

أما شخصيات عاشور فمرحة وأكثر ايجابية ، فهي تحاول جادة أن تحقق رغباتها ، كل بطريقته الخاصة . فمصطفى يصر على بيع حصته من البيت ليعيش حياة أفضل ، وحسن يقاوم مصطفى محاولا أن يحافظ على البيت وما يمثله من ذكريات الماضي ، وعلى الرغم من اخفاقه في اكمال دراسته نانه يجد مكانه في الحياة محترفا لعبة كرة القدم . وهو يشجع أخته عيشة على أن تتحدى متطلبات الزواج التقليدية ، وأن تشارك زوج المستقبل سامي في حياة مؤسسة على الحب لا المال . وتكتشف عيشة نفسها أنها على خطأ في بيع حصتها من البيت ، فتعود الى أخيها سيد وتعرض أن تساعده في شراء البيت مرة أخرى . وحتى سيد ، نصف المتصوف ، يعنى بشؤون العائلة ، ويتابع التطورات في عملية بيع البيت ، ويصر على عدم بيع حصته ، وفي اللحظة الحاسمة يحكي قصة انقاذه بيت العائلة ، ويتزوج كريمة بعد طلاقها من مصطفى . وكذلك يصر الطواف ، بعد سنوات من الخضوع ، على امتلاك حذاء حتى يعطى واحدا .

وتشكل طبيعة الحوار اختلافا آخر بين المسرحيتين ، فالحوار في بستان الكرز يتميز بالوقفات الطويلة ، وغالبا ما تتحدث الشخصيات دون أن يجيب بعضها بعضا ، لان كل شخصية مشغولة بنفسها ، وليس هناك اتصال حقيقي بينها . أما في عائلة الدوغري فالحوار سريع وحي ، والشخصيات كثيرة الكلام بالقياس الى شخصيات تشيخوف ، وهي تفهم بعضها ، وتجيب بعضها ، وتسخر من بعضها . ومع أنها تختلف عن بعضها في وجهات نظرها وموقعها في الحياة فان بينها تفاهما ، وليست هناك وقفات في الحوار لان الشخصيات تعني ما تقوله وتخاطب الآخرين لا نفسها ، فيشارك سيد في الحديث حالما يخرج من خلوته ، ويعود الى عائلته ويعلق بمرح على شؤونها . وان قراءة المسرحية مرات عديدة لم توفر مثالا يعزز رأي ناديا فرج في أنه « لا يوجد اتصال حقيقي بين الشخصيات ، ومع أنهم يتحدثون فيما بينهم ، الا ان لا أحد منهم يصغي . »[٢٧]

وعلى الرغم من أوجه الشبه بين المسرحيتين فانهما تختلفان في أمور كثيرة ، وان عائلة الدوغري مسرحية أصيلة تصور الحياة المصرية والشخصية المصرية تصويرا واقعيا .

كوميديا أوديب :

هذه المسرحية مكتوبة في اطار اسطورة أوديب ، ولكن الكاتب أجرى تغييرا مهما في الشخصيات ومجرى الاحداث ، ونقلت الاحداث الى طيبة مصر ، حيث الوحش أبو الهول . وقد حافظ المؤلف على أوديب ، كريون ،

تريزياس وجوكاستا ، من شخصيات المسرحية الاغريقية، ولكن في صورة معدلة ، وخلق شخصيات جديدة هي : حور محب ، رئيس كهنة آمون ومدير جامعة طيبة ، أونح ، رئيس الغرفة التجارية ورئيس مجلس مدينة طيبة ، أوالح ، رئيس الشرطة في طيبة ، كامي ، صديق أوديب ، ماحيكاه ، الناقد ، سنفرو ، الكاتب المسرحي، وعائلته المكونة من زوجته وابنه ، كاعت ، صديق الكاتب المسرحي ، ومذيعة تلفزيون .

في المسرحية ثلاثة فصول ، يتكون ثانيها من سبعة مشاهد قصيرة ، وثالثها من ثلاثة مشاهد . وفي الفصل الاول مازال الوحش يتحدى طيبة بالغزو ، وقد قتل عددا كبيرا من الناس لانه لم يحصل على جواب مقنع . ويشير تريزياس الى أن الطريقة الوحيدة لهزيمة الوحش هي أن يقاتله الناس ، ولكن الناس أجبن من أن يقاتلوا ، ويظلون يتطلعون الى بطل ومنقذ . ويعرض أوديب ، الغريب عن المدينة ، أن يقتل الوحش ، ويرفض أن يكافأ بالنقود ، ويطلب بدلا من ذلك أن يصبح ملكا على المدينة ويتزوج ملكتها ، وبعد أن يقتل الوحش ينادى به ملكا جديدا . ان أوديب مخلص وعبقري ، ولذلك يكرس نفسه العمل من أجل تقدم طيبة المادي والثقافي ، ويحيا في قصره معتزلا الناس كلية ومخصصا كل وقته للعمل من اجل اختراع الاجهزة المفيدة . ونظرا لانشغال أوديب بهذا العمل فانه يعطي صلاحياته الى أوالح الفاسد، الذي يعذب الناس محتجا بالحفاظ على الأمن ، ويجعل من أوديب مخلوقا ذا قوة الهية ، يعاونه في ذلك أونح وحورمحب . ويعرض الفصل الثاني كيف يجري الترويج للصورة شبه الالهية في شخص أوديب ، فقصة قتل الوحش تدرج في مناهج المدارس والجامعة ، وتسيطر على برامج الاذاعة والتلفزيون ، وهي موضوع كل عمل ادبي تقريبا . ويعرض الفصل أيضا كيف تخنق الحريات، وينتشر الفساد في طيبة . في الفصل الثالث يصحو أوديب على حقيقة عزلته ، وصورته المتغيرة والفساد في بلاده ، فيبعد أوالح عن المدينة ، ويحاول أن يروي القصة الحقيقية للقائه بالوحش ، ولكن جهوده تضيع وسط الحماسة العمياء للجماهير الجاهلة التي خدعها الموظفون الفاسدون . ويهدد طيبة وحش آخر ، ويرفض أوديب أن يقاتل الوحش الجديد ، ويخبر الناس أنه سيموت يوما ، وأن عليهم أن يتعلموا مواجهة الخطر بأنفسهم ولكنهم يفشلون لانهم ليسوا مهيئين لذلك . ويقرر أوديب ، آخر الامر ، أن يغادر طيبة ويقضي بقية حياته في التأمل . لقد عرف تريزياس من قبل أن البطل يستطيع ان يأتي بخلاص مؤقت فقط ، وأن الخلاص الحقيقي يكمن في الناس انفسهم ، ولكنه لم ينبه الملك الى ذلك .

وقد لاحظ بعض النقاد العرب أن مسرحية سالم تقابل المأساوي بالملهاوي ، ولكن لم يتعامل أحد منهم مع المسرحية باعتبارها تراجيكوميدي ، ولم يحاولوا تحليل الوسائل التي استخدمها الكاتب لتوليد العنصر المأساوي ـ الملهاوي[٢٨] .

ان المسرحية تولد العنصر المأساوي ـ الملهاوي ، عموما ، عن طريق التناقض الذي ينتج عن مقابلة شخصية أوديب المأساوية بمحيطه الملهاوي . وينبعث في المسرحية عنصر مأساوي قوي ، يأتي من التأثير الذي تمارسه الاسطورة والمسرحية الاغريقيتان على العقل ، ويقوي هذا التأثير أن الكاتب احتفظ ببعض الصفات الجسدية والحقائق التأريخية المرتبطة بأوديب القديم . وعلى الرغم من أن أوديب ، في المسرحية المصرية ، يظهر مصريا داكن البشرة عسلي العينين ، الا أنه ذو قدمين متورمتين ، وتقول الشائعات أنه هرب من « ميتاني » بعد أن قتل أباه أو تسبب في موته . وهو الى جانب ذلك يتمتع بامكانات عقلية عظيمة ، فخلال الشهر الذي يقضيه في طيبة يهزم جميع لاعبي الشطرنج المحترفين ، وبعد تنصيبه ملكا يكرس نفسه لقضية طيبة الكبرى مستخدما ذكاءه . وهو يعلن مثاليته في هذه القطعة من الحوار :

أوديب : أنا ما باحبش أشياء تتمسك بالابد ، أنا باحب مبادىء ومثل وأفكار . (ص ٥٠)

ومن هذا المنطلق ينتقد أوديب بتاح ، الجراح والاستاذ في الجامعة ، الذي فشل في حل اللغز وقتل الوحش . وهو يعزو فشل بتاح الى أنه لم يعن بانقاذ طيبة وانما كان همه الجائزة :

أوديب : ..... كان ممكن يحل الفزورة ، لو هو رايح عشان يحل الفزورة .

كامي : أمال هو كان رايح يتفسح ؟ أما أنت ليك آراء غريبة يا أوديب .

أوديب : أبدا ، رايح وبيفكر في الجائزة . مش ممكن الواحد يفكر في الجايزة وفي اللغز في الوقت نفسه . (ص ٣٣)

وقد وضع أوديب لنفسه هدفا نبيلا وعظيما ، أن ينقذ ويمدن طيبة ، وحين تسأله جوكاستا عن خططه بشأن مدينة طيبة اذا هو أعلن ملكا يجيب بحماس .

أوديب : حانقلها خمس آلاف سنة لقدام . حاعمل لها كل المخترعات اللي الانسان ما يعملها بعد خمس آلاف سنة ، باختصار شديد حاعمل الحضارة الحضارة آلات الطباعة ، والسيارات ، والطيارات ، والكهرباء ، والاليكترونيات والتلفون ، واللاسلكي . (ص ٥٠)

وبدافع من مثاليته المخلصة وحماسه لتقدم طيبة كرس أوديب كل وقته وجهوده للمخترعات التي تدخل

التقنية المتقدمة الى المدينة ، ولكن تكريس أوديب نفسه لذلك الهدف كان على حساب حياته العائلية وسعادة الشعب ، اذ أن زوجته الملكة جوكاستا شاهدته أربع مرات فقط منذ زواجهما ، ويدفعها ذلك الى أن تتآمر عليه . ويحاول أوديب ، بسبب من صراحته وحبه للمثل ، أن يكشف سر الوحش للناس ، ولكنه يفشل أمام صرخات الجموع التي تعظم انتصاره هاتفة : « انت اللي قتلت الوحش » ، وتظل تردد ذلك بالحاح يجعلها لا تسمع غير أصواتها ، ويتصرف بلا حكمة حين يمنح ثقته الكبيرة لاوالح ، رئيس الشرطة الفاسد ، ويخوله أن يدافع عن طيبة ضد أعدائها ، ولكن أوالح يسيء استخدام هذا التخويل ، ويضطهد الناس باسم أوديب ، وأوديب بدوره قد سمح لمثاليته الضيقة أن تحجبه عن الشعب .

ويقابل أوديب الجاد ، منذ بداية المسرحية ، بمحيطه الملهاوي ، حيث يسود الجهل والسطحية . في الفصل الاول يراقب الناس في طيبة الاستاذ بتاح وهو يذهب لقتال الوحش ، ويعلقون تعليقات مضحكة على تلك الوضعية المؤلمة :

شخص : (كأنه يندب) عكشه من قفاه .

كريون : خده ورا التل ، مش شايفينه .

شخص : دراع ، دراع طايرة .

شخص آخر : رجل .

شخص : جايز مش رجله ، جايز رجل حد من اللي قبله .

شخص آخر : هي رجله وحياة آمون ، أنا عارفها كويس .
ياما ضربني بالشلوت في الجامعة . (ص ٢١)

ان الناس خاضعون وجبناء ، يستجيبون للظلم بالانسحاب ، والنكات سلاحهم الوحيد في وجه خطر الوحش . ويتحداهم تريزياس طالبا منهم أن يقاتلوا الوحش مجتمعين ، وحين يقول أحدهم أن الوحش قد يفترسهم يجيبه تريزياس بغضب :

تريزياس : ما ياكلكم يا أخي ، هو انتم أحسن من اللي كلهم ؟ في الحالتين مشكلتكم حتنحل ، اذا هو كلكم أو اذا أنتم كلتوه . (ص ٤١)

ويحثهم تريزياس مرارا على أن يتوقفوا عن الضحك وأن يعالجوا الامور بجدية . انهم يوافقون دون تبصر على تعيين أوديب الغريب ملكا على مدينتهم ، ويحتفلون بانتصاره ويحملونه على أكتافهم دون أن يعطوه فرصة ليروي لهم قصته الحقيقية مع الوحش . انهم يعبدون دون تساؤل .

وحين يظهر وحش آخر يدعو أوالح الناس ليسألهم رأيهم في كيفية انقاذ طيبة منه ، ولكنهم كعادتهم يلجؤون الى مواجهة الوضعية بالضحك ، ويعلق بعضهم دون أن يظهر نفسه :

شخص . أما بجاحة يا أخي ، احنا مالنا احنا ، ما هي كل حاجة بتعملوها لوحدكم ، اشمعنى يعني النهار ده . هي أهل طيبة ايه ؟ في الفرح منسية وفي الحزن مدعية . (ص ٩٨)

وفي نهاية المسرحية تظل الجماهير حمقاء كما كانت في البداية ، فبعد طرد أوالح من طيبة يحاول أوديب للمرة الثالثة أن يخبرهم بالحقيقة ، ولكنهم يظلون يغنون بميكانيكية : « انت اللي قتلت الوحش ، » وتكتسح حماقتهم الحقيقة وتنحيها جانبا .

ويحيط بأوديب موظفون أكثر حماقة واضحاكا من الجموع التي يحكمونها ، فأوالح ، رئيس الشرطة ومضطهد الناس ، أحمق يثير الضحك في قلب الازمات ، كما حدث في بداية الفصل الاول ، اذ يجتمع أوالح وحورمحب وأوناح والملكة جوكاستا ليحاولوا العثور على شخص ذكي يستطيع أن يحل اللغز ويقتل الوحش ، ويقترح أوديب ، قبل أن يقتل هو الوحش ويصبح الملك ، أن يذهب أوالح لانه أذكى شخص في المدينة ، وهو قادر على أن يكتشف أية جريمة ويعرف المجرم . ويخاف رئيس الشرطة من أن يفقد حياته ، ويفصح عن حقيقة شخصيته الدمية ، ويستجدي حياته بأسلوب مهين :

أوالح : ... انتم عاوزين تودوني في داهية ؟ ألغاز ايه وجرائم ايه اللي بافكر فيها ، أنا في الحاجات دي أغبى خلق الله .

حورمحب : ازاي الكلام ده ؟

أوالح : هو كده .

أوديب : (يتحداه) أمال بتعرف المجرمين ازاي ؟

أوالح : وحاعرفهم ليه ؟ أنا باقبض عليهم بس ، أنا راجل قبيض . جلالة الملك الله يرحمه هو اللي كان عارفهم بالواحد ، وكان عاطيني كشوف بأسمائهم وعناوينهم ، اقبض على دول ، أقبض على دول ، سيب دول أسيب دول ، افقع دول علقة أفقع دول علقة . (صائحا في توسل) أبقى راجل ذكي ؟

الاهالي : تبقى راجل غبي .

أوالح : (يعود طقعده وهو يغمغم) غبي ، غبي ، بس أعيش . (ص ٣٧ ــ ٣٨)

انه لمن السخف أن شخصا عاجزا وجبانا مثل هذا يمتلك السلطة الكبيرة التي له على الناس ، ويشير ذلك الى حمق الناس الذين يسيطر عليهم . ان الحماقة تسود طيبة .

وفي صباح اليوم التالي لانتخاب أوديب ملكا يذهب أوالح الى أوديب طالبا منه قائمة بأسماء المجرمين ، وحين يسأله أوديب متحيرا : « أي مجرمين ؟ » يجيب أوالح : أوالح : اللي هم أعداء حكمك يامولاي .

أوديب : حكمي أنا ؟ أنا لسه لحقت ، ده أنا لسه متعين امبارح .

أوالح : وهي دي فترة قصيرة يامولاي ، تلاقي نص البلد بقى ضدك دلوقت . حساد على حاقدين على مغامرين على مجانين ، ودول اللي احنا بنسميهم أعداء النظام . فلو سمحت جلالتك تديني الكشوف اللي فيها أساميهم وعناوينهم عشان نقبض عليهم . (ص ٥٩ ــ ٦٠)

ويشير أوالح الى الملك السابق الذي أعطاه القائمة قبل تعيينه بثلاثة أيام ، ويقول ان ذلك هو سبب استقرار حكمه مدة خمسة عشر عاما . ويضيف أنه سيعمل حسب القوائم القديمة ، وحين يسأل أوديب عن ماهية القوائم يجيبه :

أوالح : شوف يامولاي ، عيلتنا ، عيلة أوالح ، ماسكة منصب رئيس الشرطة من أربعمائة سنة . لاحظت حاجة غريبة ، الكشوف اللي فيها أسامي أعداء النظام هي هي ، كنا بنورثها أبا عن جد . ساعات بيزيد كام اسم ، ينقص كام اسم ، لكن الكشوف هي هي . (ص ٦١)

ويعتقد أوديب أنه ، بصفته ملكا ، يجب أن يشغل نفسه بأمور أكثر أهمية من تلك ، ويكل الى أوالح حماية طيبة ، وتبرهن تلك السلبية منه على أنها خطأ كبير . ان التناقض بين اخلاص أوديب ومثاليته وهدفه النبيل من جانب ، وبين سطحية وخبث أوالح من جانب آخر يستدعي العنصر المأساوي ــ الملهاوي ويجعل أوديب موضع شفقة وضحك في الوقت نفسه .

وفي المشهد الثالث من الفصل الثاني يكون أوالح في أوج قوته وسلطانه ، ويستجوب كاعت بتهمة ترويجه فشل أوديب في حل اللغز وقتل الوحش ، وعلى الرغم من تلك السطوة مازال أوالح ، كما كان ، أحمق ومضحكا .

ويموت كاعت أثناء التحقيق ، ويهز موته الشرطي الشاب ، ولكن أوالح يهدئه ممليا عليه قصة مزيفة يتهم فيها كاعت بسرقة الكنوز من معبد رع ، وحين يواجه كاعت بالدليل على جرمه ، كما تقول القصة المزيفة ، لا يستطيع أن ينكر وينتحر ملقيا بنفسه من شباك في الطابق الرابع . ويجيب الشرطي بسذاجة :

الشرطي : مفيش شبابيك في الدور الرابع .

اوالح : يبقى من الدور الخامس .

الشرطي : ومفيش في الدور الخامس .

اوالح : ياسيدي اكتب ماتتعبنيش ، ده مجرد اصطلاح .

الشرطي : اصطلاح ؟

اوالح : مش شباك بالمعنى الواقعي شباك رمزي . لما تتقدم شوية حاتفهم وحا تتعود ، اقفل المحضر ، أنا مضطر أمشي دلوقتي ، عندي ميعاد على السينما . (ينظر في ساعته) يه ، متأخر نص ساعة (ينظر للجثة) الله يخرب بيتك ياشيخ ، كويس العطلة دي ؟ حاقول لمراتي ايه دلوقت ، عن اذنك . (ص ٧٦ ــ ٧٧)

ان امتزاج المؤلم بالمضحك يجعل هذا المشهد مأساويا ــ ملهاويا .

وفي الفصل الثالث من المسرحية مازالت الحماقة تسود طيبة ، فأوالح يخاطب أهل طيبة ويناقشهم حول أحسن طريقة لتخليص أنفسهم من الوحش ، ويشتم احد الاشخاص ، دون أن يظهر نفسه ، والد أوالح ، فيتهيج أوالح ويصدر أمرا بأن يعتقل جميع أهالي طيبة ، ومن ضمنهم أوديب وجوكاستا :

أوالح : مين اللي شتم دلوقت ؟ مين اللي شتم دلوقت ؟ (منفجرا) لأ ، ما هو أنا ما تشتمش ، اللي شتم يقف فورا . مش عاوزين تقولوا (ينظر لرجال الشرطة) شرطة ، اقبضوا على طيبة .

رجال الشرطة : طيبة ؟

أوالح : أيوه ، طيبة كلها . الاهالي ومجلس المدينة وأوديب وجوكلستا ، العالم كله يتقبض عليه . محدش يتحرك من مكانه ، كله مقبوض عليه لحد ما تجيبوا اللي شتمني . (بتأثر شديد وهو يكاد يبكي) أنا ؟ أوالح أتشتم ؟ (ص ٩٩)

ثم يزداد حماقة فيشمل نفسه بأمر القبض :

أوالح : أنا يلعن روح أبويا ؟ ملعون روح أبو اتخن ما فيكم واحد واحد . مين اللي شتم ؟ مش عاوزين تتكلموا ؟ خلاص ، خلينا قاعدين (يجلس على الارض) هو احنا درانا حاجة محدش مروح النهار ده (يتكلم مع رجال الشرطة) اسمع يابني انت وهو ، اللي يتحرك يتفقع سهم في قلبه فورا ، ان شاء الله يكون انا .... (ص ١٠٠)

وبعد دقائق يحل تريزياس المشكلة ، فيصدر أوالح أمرا آخر بالافراج عن طيبة .

ثم يدخل أوديب ، فيغدو التناقض بين حماقة أوالح وجدية أوديب أقوى . يحاول أوديب ان يقنع الناس بأنه بشريفني وليس الاله الذي يتوهمون ، وان عليهم أن يقاتلوا الوحش بأنفسهم ، ويرفض أوالح بجبن أن يشارك الناس في القتال ، ويجيب أوديب :

أوديب : مارحتش معاهم ليه يا أوالح ؟

أوالح : وأمن طيبة الداخلي يامولاي ؟ مين اللي يحافظ على الامن في طيبة ؟

أوديب : أنا شايف البلد فاضية .

أوالح : بالعكس ، تلاقي أعوان الوحش مالين البلد .

أوديب : أنا مش شايف حد الا أنا وأنت ، يبقى لازم حد فينا . (ص ١٠٩)

ويبدو أوديب مأساويا ـ ملهاويا ، فهو يستثير الشفقة لان جهوده النبيلة تتلاشى أمام جبن وأنانية أوالح من جانب ، ولا مبالاة الناس من جانب آخر ، وهو يستثير الضحك لانه يفوض سلطاته الى أحمق مثل أوالح . وبعد أن يكتشف أوديب أن أوالح كان يضطهد الناس من وراء ظهره يصدر أمره بأن يترك أوالح طيبة ، ويجيب أوالح بحماقته المعهودة :

أوالح : حاضر يا مولاي . أنا كمان كنت عامل حساب حاجة زي كده ، ولذلك حيث عقد عمل في بابل. (يخرج من جيبه بعض أوراق) والعهدة حاسلمها لمين يا مولاي ؟

أوديب : عهدة ايه ؟

أوالح : كشوف المجرمين .

أوديب : خدهم معاك . (ص ١١٧)

ان اوالح ليس الشخصية المضحكة الوحيدة التي تقابل أوديب الجاد ، وذلك يسهم في توليد الاثر الكلي ، المأساوي ـ الملهاوي ، للمسرحية . فالملكة جوكاستا ، وان كانت ما تزال سليلة الآلهة ، قد جعلت امرأة تسعى وراء شهواتها ، وتتطلع دوما الى رجل قوي يرضي احتياجاتها الجسدية ، وقد تآمرت مع أوالح ضد زوجها، الملك السابق ، الذي قتل على مقربة من المدينة .

ومنذ ظهورها الاول في الفصل الاول تبدو امرأة سوقية توبخ موظفي المدينة :

جوكاستا : انتم حاتتخانقوا ؟ أنا جايباكم عشان تفكروا وتخلصوا الناس من المصيبة اللي هي فيها ، والا عشان تنشروا غسيلكم وتفرجوا الناس على هيافتكم . (ص ٣٥)

وهي توافق على الزواج من اوديب لا من أجل طيبة كما تعلن الى الناس ، وانما لان أوالح يؤكد لها أن أوديب سيعجبها . وفي المشهد الرابع من الفصل الثاني تتذمر جوكاستا بخيبة من زوجها الجديد :

جوكاستا : طول النهار وطول الليل في المعمل بتاعه ، مشغول في الاختراعات حضرته . من يوم ما تجوزته ما شنمتوش اكثر من أربع مرات . صحيح انا ملكة ومن صلب الآلهة كمان ، لكن أنا بشر برضه . (ص ٧٨)

ثم تطلب ، بصراحة من أوالح أن يساعدها في القضاء على أوديب :

جوكاستا : انت عارف يا أوالح ، انت عاوزني أفهمك شغلك كمان . انت عارف تعمل ايه ، زي ما عملت مع اللي قبله واللي قبل قبله . حادثة من الحوادث اللي بتحصل كل يوم . حد ضامن عمره ؟ (ص ٧٩)

ويقر أوالح بأنه لا يستطيع مساعدتها هذه المرة ، ويطلب منها أن تلجأ الى أسلحتها الانثوية ، ولكنها تعترف بهزيمتها :

جوكاستا : عطور وزيوت ودهون ومساحيق ، ماخليتش حاجة ، برضه مافيش فايدة . مشغول باختراعاته . (ص ٨٠)

وعندما تحين الفرصة لتتخلص من أودنب تقبض عليها بقوة ، اذ يظهر وحش جديد ، ويشير الناس الى أوديب الذي أنقذهم في المرة الاولى ، ويرشحونه لقتل الوحش وانقاذ طيبة مرة أخرى . وتؤيد جوكاستا وجهة النظر هذه بحماس :

جوكاستا : .... يا أهل طيبة ، لقد ثبت بالتجربة أن أوديب هو أذكى الاذكياء ، ولذلك أوديب هو اللي يحل اللغز . (ص ١٠٥)

ويسخر منها شخص من الجمهور لا يعلن عن نفسه:

صوت : شوف الوليه يا خويا ، عاوزه تودي الراجل في داهية . (١٠٥)

ان أوديب ، بذكائه وتفانيه الاعمى في سبيل القضية العظيمة النبيلة ، شخصية مأساوية لا تلائم العالم الذي تحيا فيه ، حيث تسود الانانية والحمق والجبن ، التي تجعل طموحاته تبدو مضحكة . ان هذا التناقض هو ما يجعل المسرحية تراجيكوميدي .

وتنتهي المسرحية بلا حل ، اذ يغادر أوديب ليفكر فيما حصل خلال حكمه ، والوحش مازال يهدد طيبة بعد فشل شعب طيبة ثم كريون في قتله . ليس هناك من تطهير أو تفريج ، ويظل التوتر بلا تخفيف . ويوضح تريزياس أن شعب طيبة قد بدأ يفهم الحل ، ولكن النتيجة غير أكيدة .

ان نهاية مسرحية سالم متأثرة بمسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس[٢٩] ، فان ذكر الضوء الضعيف والاشارة الى الظلمة في حوار أوديب مع كريون يستدعي الى الذهن عمى أوديب الاغريقي ، وطلب أوديب من كريون أن يريه الطريق الى الباب استعارة واضحة من مشهد سوفوكليس الاخير ، ولكن أوديب المصري مازال قويا ، وهو يأمر كريون :

أوديب : خد بايدي ، ووريني الباب ،، كنت فاكر ان الضوء هو اللي قليل . (بألم) ياه ، ماكنتش عارف ان الدنيا ممكن تكون فيها كل الظلمة دي . ارجع انت ياكريون .

كريون : مولاي .

أوديب : ده أمر ، آخر أمر يصدره أوديت . (ص ١٢٢ — ١٢٣)

أما أوديب الاغريقي فيطلب من كريون أن يسمح له بأن يسكن خارج طيبة ، وينفذ كريون رغبته من موقع السيد القوي ، ولكنه يطلب منه أن لا يصطحب أطفاله :

أوديب : قدني اذن من هذا المكان .

كريون : هيا تقدم ، واترك ابنتيك .

أوديب : لن تأخذهما مني مطلقا .

كريون : لا تطلب أن تكون السيد الآمر دائما ، فان ما فزت به لم يلازمك طول الحياة(٣٠) .

وينهي تريزياس مسرحية سالم مشيرا الى العبرة فيها ، تماما كما يفعل الكورس في مسرحية سوفوكليس .

ان المسرحيتين المصريتين عائلة الدوغري وكوميديا أوديب متأثرتان بالتراجيكوميدي في الدراما الغربية ، وتستخدمان الوسائل التي يصطنعها كتاب المسرح في الغرب لايجاد العنصر المأساوي — الملهاوي الذي تولد في الاولى عن طريق مقابلة شخصيات ملهاوية مع محيط مأساوي والعكس في الثانية . كما أن المسرحية الاولى أفادت من طريقة التناقض في داخل الشخصية بين نظرتها المثالية الى ذاتها وحقيقتها الواقعية ، وكذلك من طريقة المبالغة في تصوير صفة ملهاوية الى درجة تغدو فيها مأساوية — ملهاوية .

هوامش

(١) See Allardyce Nicoll, The Theory of Drama (London : Harrap, 1937), pp. 85-87; Karl S. Guthke, Modern Tragicomedy (New York: Random House, 1966), pp. 44-46.

(٢) See Nicoll, Theory of Drama, p. 232.

(٣) Christopher Fry, "Comedy" in Theatre in the Twentieth Century, ed. Robert W. Corrigan (N.Y: Grove Press, 1968), p. 112.

(٤) Eugene Ionesco, "Discovering the Theatre, " in Theatre in the Twentieth Century, p. 86.

(٥) Friedrich Dürrenmatt, "Problems of the Theatre," in Theatre in the Twentieth Century, p. 70.

(٦) Guthke, Modern Tragicomedy, p. 59.

(٧) J. L. Styan, The Dark Comedy (Cambridge, England: Cambridge Univ. Press, 1962), p. 52. See also Eric Bentley, The Life of the Drama (New York: Atheneum, 1967), p. 318.

(٨) للمزيد من التفاصيل ينظر :
Guthke, Moderu Tragicomedy, pp. 78-86.

(٩) انظر سعد أردش ، « نحو فكر مسرحي جديد » ، الفكر المعاصر ، أيار ١٩٦٥ ، ص ٧٧ ، الفريد فرج ، دليل المتفرج الذكي الى المسرح (القاهرة : دار الهلال ، ١٩٦٦) ، ص ٧٦ ، لويس عوض ، الثورة والادب (القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧) ، ص ٢٧٧
John Waterbury, The Phantoms of Egypt (Cairo: American Universities Field Staff, 1973), p. 1.

(١٠) نعمان عاشور ، « أزمة النقد المزمنة عند فؤاد دوارة » . المسرح والسينما ، أيار — حزيران ١٩٦٨ ، ص ٩٥ .

(١١) نعمان عاشور ، المسرح حياتي (القاهرة : القاهرة للثقافة العربية ، ١٩٧٤) ، ص ١٦٠ .

(١٢) نعمان عاشور ، مسرح نعمان عاشور ، الجزء الثاني (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦) ، ص ٢٣٤ . ستوضع الاشارات اللاحقة الى المسرحية في متن البحث .

(١٣) See Abd el Monem Ismá'il, Drama and Sorciety in Contemporary Egypt (Cariro: Dar al-Kátib al-Arabi, 1967), p. 137.

(١٤) Eric Bentley, The Life of the Drama, p. 342.

(١٥) ينظر خيري شلبي ، « المضمون الفكري لمسرح نعمان عاشور » ، المسرح ، أيار ١٩٦٦ ، ص ٦٩ ، احمد عباس صالح ، مقدمة بلاد برة (القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧) ، ص ١٩ .

(١٦) ينظر نبيل فرج ، « مع نعمان عاشور » ، المجلة ، اذار ١٩٧١ ، ص ٨٨ .

(١٧) Nadia Farag, "Yussef Idrís and Modern Egyptian Drama, " Disscrtation, Columbia 1975, p. 82.
كذلك الترجمة العربية يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦) ، ص ٨٣ .

(١٨) عن عاشور ، فيما يخص هذه النقطة ، يراجع احمد عباس صالح ، مقدمة بلادبرة ، صص ١٦—١٧ ، عبدالقادر حميدة ، ليالي (كذا) مسرحية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) ، ص ١١٦ . عن تشيخوف ، فيما يخص النقطة نفسها ، ينظر ،
Allan Lewis, The Contemporary Theatre (New York: Crown, 1962), pp. 67-68; J. L. Stayan, The Dark Comedy, p. 119 ; F. L. Lucas, The Drama of Chekhov, Synge,

Yeats and Pirandello (London: Cassell, 1963), p. 97 ; S. D. Balukhaty, "The Cherry Orchard: A Formalist Approoch, " in Chekhov, ed. Robert L. Jackson (New Jersey : Prentice Hall, 1967), pp. 140-144.

(١٩) عن عاشور يراجع احمد عباس صالح، مقدمة بلادبرة ، ص‌ص٢٤، ٢٦ ، « مسرح نعمان عاشور » ، في المسرح ، تموز ـ آب ١٩٧٠، ص ٤ ، جلال العشري ، « بلاد برة » المسرح ، آب ١٩٦٧ ، ص ٥٨ . عن تشيخوف يراجع .

J. L. Styan, The Dark Comedy, p. 119 ; Robert W. Corrigan, "The Drama of Anton Chekhov, " in Modern Drama, ed. Travis Bogard and William I. Oliver (New York: Oxford llniv. Press, 1965), pp. 79-85 ; (New Rork: Oxford Univ. Press, 1966), pp. 148-49, Balukhaty, "The Cherry Orchard," p. 140.

(٢٠) Allan Lewis, The Contemporary Theatre, p. 68;

وعن عاشور يراجع جلال العشري ، ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١) ، ص ٢٣١ .

(٢١) يراجع مهدي الحسيني وكمال رمزي ، « نعمان عاشور يتحدث عن فنه ومسرحه » ، المسرح والسينما ، تموز ـ آب ١٩٦٨ ، ص ص ١٧ــ١٨ ، نعمان عاشور ، المسرح حياتي ، ص ص ٩٩ــ١٤٩ .

(٢٢) Siegfried Melchinger, Anton Chekhov, Trans. Edith Tarcon (NewYork: Frederick Lingar, 1972), p. 76.

(٢٣) جلال العشري ، لن يسدل الستار (القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧) ، ص ٥٤ .

(٢٤) Seymour Reiter, World Theatre (New Cork: Horizon Press, 1973), p. 202.

(٢٥) Nadia Farag, "Yussef Idrís & Modern Egyptian Drama, " p. 83.

كذلك الترجمة العربية يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث، ص ٨٣ .

(٢٦) See Anton Chekhov, The Cherry Orchard, trans. John Gielgud (New York: Theatre Arts Books, 1963), pp. 73-74.

كذلك الترجمة العربية بستان الكرز . طائر البحر ، ترجمة نجيب سرور ، ماهر عسل (القاهرة : (المؤسسة المصرية للتالف والنشر ، ١٩٦٨) ، ص‌ص ١٢٩ــ١٣٠ .

(٢٧) Nadia Farag, "Yussef Idrís & Modern Egyptian Drama," p. 83.

كذلك الترجمة العربية يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث، ص٨٣ .

(٢٨) ينظر علي الراعي ، مقدمة كوميديا أوديب لعلي سالم (القاهرة: دار الهلال ، ١٩٧٠) ، ص ١٠ ، وتظهر الاشارات الاخرى الى مسرحية سالم في متن البحث . وللاطلاع على المزيد من آراء النقاد يراجع جلال العشري ، المسرح أبو الفنون (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧١) ، ص ٨٣ ، أحمد شمس‌الدين الجماجي ، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر (القاهرة : دار الثقافة ، ١٩٧٥) ، ج١ ، ص ١٤٣ .

(٢٩) يراجع أحمد شمس‌الدين الحجاجي ، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ، ج١ ، ص ١٣١ .

(٣٠) Sophocles, Sophocles: The Plays and Fragments, trans. Richard C. Jebb (Amsterdam: Servio - Publishers, 1963), I, 197-198.

كذلك الترجمة العربية أوديب ملكا ، ترجمة علي حافظ (القاهرة: دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧) ، ص ٨٣ .



المسرح المصري

■ كين وتنغهام

■ ترجمة : محمد عبد القادر

كان المسرح ولا يزال يشكل جانبا هاما من جوانب الثقافة العربية المعاصرة منذ خمسينيات هذا القرن. ذلك ان الدول العربية ، وفي مقدمتها مصر ، حينما شعرت بأنها قد استقلت بشكل حقيقي من السيطرة العثمانية ، أولت اهتماما كبيرا لتعزيز الثقافة الوطنية . لقد كان المسرح اكثر استقطابا للجمهور من أي لون من الوان الفنون الاخرى ـ اذا ما استثنينا السينما . ولطالما زعم الاكاديميون ـ عربا كانوا أم اوروبيين ـ بأن المسرح العربي يعاني خللا من الناحية التكنيكية ، وبانه غير قادر على أن يؤدي دورا ثقافيا بارزا في العالم العربي .

وعندما نتفحص عملية تطور المسرح المصري ، الذي سبق حركة المسرح العربي ـ يتضح لنا الى أي مدى أصبح المسرح ملتحما في الثقافة القومية والدور الفاعل الذي لعبه في هذه البيئة الثقافية حديثة النهوض .



لم يكن هنالك اي وجود للمسرح في العالم العربي قبل القرن التاسع عشر ، بل ادخل كنتيجة للاتصال المتزايد بين الشرق الاوسط والغرب ، وجاء كذلك نتيجة البحث عن التكنولوجيا الاوروبية الحديثة . ذلك البحث الذي دعا اليه محمدعلي الكبير . لقد استعير هذا الشكل الادبي من الثقافة الاوروبية ولم يكن تابعا لاي من الاشكال الفنية السائدة في التعبير الثقافي العربي وغالبا ما فسر هذا على اية نقطة ضعف جوهرية . عدد من النقاد وكتاب المسرح بذلوا جهدا كبيرا في محاولة غير مجدية ليثبتوا بان هذا البناء المسرحي الذي يستخدمونه قد تطور من الفنون الشعبية المحلية . ان تبادل الاشكال الثقافية هو نتيجة منطقية للاتصال الذي يتم بين المجتمعات المختلفة . وان الكثير من الاشكال الثقافية الاوروبية الحديثة كان متأثرا بمصادر ليست مستمدة من اصول اوروبية . ان العامل الهام ليس في ان المسرح العربي ـ كشكل فني ـ مستعار ، وانما الاهم هو كيف يتم استخدام هذا الشكل في النصوص العربية.

ومع ان المحاولة الاولى لادخال المسرح الى العالم العربي عام ١٨٤٧ والتي قام بها أحد المثقفين اللبنانيين ويدعى « مارون النقاش » كانت مترافقة مع النشاطات الاستعمارية المطردة في المنطقة العربية ، الا ان ارتباطها ببردة الفعل الوطنية تجاه الاستعمار كان أكثر اهمية . ان انهيار السيطرة العثمانية كان مؤشرا لظهور وعي وطني جديد ، وعي لاهمية الوحدة العربية في مقاومة السيطرة الاستعمارية .

ان هذا الوعي هو الذي شحذ الدافع لقيام نهضة في النتاج الادبي العربي . ولقد بحث المثقفون عن وسائل جديدة للتعبير تلائم مجتمعا في طور التمدين . واستفادت الصحافة من ادخال آلة الطباعة لتزود جمهور الادب المتزايد بأفكار جديدة .

اما المسرح فقد كان ينظر اليه من قبل رواده على انه وسيلة اخرى لا تقل أهمية عن الصحافة . لقد لاحظ النقاش كيف ان المسرح الاوروبي يركز على فضح عيوب المجتمع ، وشعر بأن هذا الاستخدام النقدي للادب غير متوفر في مجتمعه وانه ربما يكون على قدر عظيم من الفائدة . ولما كان النقاش اوروبي الثقافة ، ومرتبطا بأوروبا بعلاقاته التجارية الخاصة ، وفي ظل المعرفة غير الكافية بالفنون الاساسية للمسرح ، فلم يكن متوقعا منه أو من اتباعه انجاز اكثر من محاكاة لما شاهدوه في العواصم الاوروبية .

ان تجربة النقاش لم تحمل أكثر من لمحة غامضة عن القومية الجديدة . أما محاولة التغيير الثانية التي تزعمها ابو خليل القباني في دمشق في الفترة مابين ١٨٦٠ ـ ١٨٧٠ فقد كانت محاولة وطنية اكثر جلاء . وبينما



كانت مسرحيات القباني بدائية على صعيد الشكل الفني، الا انها كانت عربية المضمون بشكل واضح . وكثير من مسرحياته اعتمدت على قصص واساطير مستمدة من التاريخ العربي . والاهم من ذلك ان نشاطه قد ترافق ونضاله المستمر في دمشق مع المصلحين الوطنيين الذين كانوا يعملون على التخلص من سيطرة الاستعمار العثماني ضد القوى الرجعية التي كانت تدعم الواقع الراهن.ذلك النضال الذي ترافق مع محاولات فرنسية لاحكام السيطرة على سوريا ، أدى الى مذابح العثمانيين ضد السكان المسلمين . وكانت القومية في تلك الظروف اكثر اهمية وضرورة من الحركة الفكرية المبكرة التي ظهرت في بيروت . ولقد كان مسرح القباني اكثر اهتماما بقضايا النضال ، اذ انتعش مسرحه في ظل اكثر الحكام المتتابعين تحررا ، ولكنه في النهاية منع بحجة قضايا دينية بايعاز من السلطان العثماني .

ان التجربة المصرية الاولى ـ التي لم تعمر طويلا ـ قد حصلت في ذات الفترة الزمنية ، لكن مستقلة عن التجربة السورية . حيث قام يعقوب صنوع ـ احد الصحافيين المعتزين بقوميتهم باخراج عدد من المسرحيات القصيرة الساخرة والتي اقتبست بطريقة فجة عن موليير وجولدوني . وباديء ذي بدء ، كان الخديوي يجد شيئا من التسلية في هذه المحاولات المحلية التي كانت تسعى الى محاكاة الثقافة الاوروبية التي انتعشت في مصر . بيد انه حينما أدرك ان هذه المسرحيات ترمي الى ماهو أبعد من التسلية والامتاع فقد اوقفت تلك المحاولة فجأة ونفي يعقوب صنوع .

ان حركتي الهجرة المسرحية الى مصر خلقتا اتجاهين مختلفين تماما نتيجة لاختلاف اصليهما . ومع نهاية القرن التاسع عشر كان المثقفون المصريون قد انصهروا جديا في الحركة القومية . اما السوريون فلم يتدخلوا في الحركات السياسية المصرية ، ونتيجة لذلك، فقد غدت نشاطاتهم المسرحية اعمالا تجارية محضة .

واما الحركة « البيروتية » فقد قدمت ترجمات عربية « للثقافة الاوروبية الراقية » ، مثل شكسبير وكورني وراسين وغيرهم ، وقد قوبل هذا بترحيب شديد من النخبة الاجتماعية ذات الميول والثقافة الاوروبية . اما مسرح القباني فقد طور الموسيقى حيث كانت المسرحية عنده وسيلة لنقل اصوات نجوم المغنين فحسب .

ان الاتجاه التجاري الذي ارست اسسه الشركات السورية ، كان قد أصبح الملامح السائدة في الحياة الثقافية في القاهرة ، واستغلتها بشكل سافر العناصر الليبرالية الرأسمالية الى أن جاءت السينما لتشكل دخلا اكثر فائدة في الثلاثينات من هذا القرن .

لقد فقد المسرح المحرك السياسي الادبي ، ووقفت المسارح التجارية بشدة معارضة ادخال أي مسرح ملتزم. أما في مصر ، وفي الربع الاخير من القرن التاسع عشر ، فقد لوحظ ان كل التطورات في ميدان المسرح كانت ذات مضمون نضالي ضد جمود التسلية التجارية النفعية.

ويعتبر النضال في سبيل فن ملتزم ضد فن التسلية التجارية ذا أهمية قصوى في مفهوم النضال السياسي . ان مسرح المتعة التجاري هو فن الهروب ، ذلك انه يحرف الجماهير عن معاناتها وهمومها واهتماماتها بتقديم مشاهد لاتمت للواقع بصلة لعالم خيالي لا يمكن تحقيقه، بدلا من ان يكون سلاحا فعالا في اثارة السخط في صفوف جماهير الطبقة الوسطى .

ان الطبقة الوسطى ـ الدنيا ـ على جانب كبير من الاهمية للحركات السياسية ، في بلد كمصر . اضافة الى ذلك فان المسرح يعرف على انه شكل فني شعبي ، وحينما يكون جمهور القراء قليلا ، وفرص النشر والطبع محدودة فان المسرح يعطي الكاتب زخما جماهيريا أكبر.

وبالنسبة للكاتب الملتزم ، فان هذا يسمح له بنقل أفكاره وتحويلها الى مجموعة من النصوص حيث يكون احتمال التأثير الجماعي للمضايقات السياسية اكثر منها على الصعيد الفردي . وعلى صعيد الدولة ، يمكن استخدام المسرح على المستوى العالمي ، كواجهة .

لهذه الاسباب أبدا ، وانا أولي اعتبارا دقيقا لتطور المسرح العربي منذ بداية هذا القرن ، لكي تفهم التشعبات السياسية في الاهتمام المعاصر بالمسرح في سياقها ونصها التاريخيين .

المسرح وثورة سنة ١٩١٩ :

حينما قادت الحركة الوطنية انتفاضة ١٨٨١/١٨٨٢ فان المسرح المصري ـ الذي كان يتزعمه المسرحيون السوريون ـ اقفل بكل بساطة الى أن تم قمع الانتفاضة.

بيد ان الغزو العسكري البريطاني الذي وضع نهاية للتمرد أعطى دفقا جديدا للحركة الوطنية . فقد انضم للحركة الشباب المثقفون ، وساد وعي عام لدى الرموز القيادية بالدور الذي تستطيع العوامل الثقافية ان تلعبه في اثارة الوعي وزيادته .

اما المسرح ، الذي كان يعتمد بشكل مطرد على الممثلين المصريين منذ نهاية القرن التاسع عشر فقد أولي اهتماما خاصا . لقد شدت فكرة امكانية قيام المسرح الملتزم القيادة الوطنية المصرية امثال عبدالله النديم ومصطفى كامل ومحمد فريد . اما جهودهم ككتاب للمسرح فقد ظلت بالتأكيد جهودا أولية . وفي السنوات التي سبقت سنة ١٩١٩ حاول نفر من الكتاب الشباب ان يجربوا حظهم في عالم المسرح . ومع انه لم تكن هناك أية انجازات كبيرة الا ان الكتابة الابداعية الاصيلة ، طرحت كبديل للترجمة والاقتباس .

ان فن الكتابة المسرحية لم يكن قد استوعب بشكل تام الاهمية البالغة للمضمون المسرحي اثناء النضال الوطني ، وانما كان الحدث الواقعي يحتل جانبا كبيرا من الاهمية .

وفي مطالع العشرينات ، قامت مجموعات صغيرة عديدة في القاهرة والاسكندرية بتقديم مسرحيات ذات عاطفة وطنية خالصة مقتبسة عن مصادر فرنسية أو تركية . لقد استخدم التمثيل كدعاية سياسية تتخللها عبارات واحاديث سياسية بين فترات الاستراحة .

ولقد انتهى كثير من هذا النشاط مع اشتعال أوار الحرب العالمية الاولى التي كانت مبررا لفرض رقابة شديدة على المسرح . ولما وضعت الحرب أوزارها ،وبعد القمع الدموي لثورة سنة ١٩١٩ على وجه الخصوص ، فقد استمرت العناصر الملتزمة بالمسرح في سيرها على الدرب نفسه .

أما أكثر الاعمال التي نالت شهرة اثناء البحث المستمر عن اسلوب للتعبير الوطني على خشبة المسرح فقد كانت سنة ١٩٢٠ . وبعد اخراج « العشرة الطيبة» التي اقتبسها محمود تيمور عن مسرحية فرنسية غامضة، أما النوتة الموسيقية فقد وضعها سيد درويش الذي أصبح فيما بعد مطرب مصر الشعبي خاصة في اغانيه ضد الاستعمار البريطاني ، وتلك التي تعتمد على الحياة

اليومية للشعب المصري . لقد كان ذلك العمل مهما في تطوير المسرح المصري لان سيد درويش كان قادرا على جعل الموسيقى جزءا مكملا للبناء المسرحي للمرة الاولى. لقد منحت مؤلفات درويش الموسيقية كلمات الاغاني أهمية متساوية مع اللحن بعيدا عن الممارسة الرتيبة . ولسوء الحظ توفي هذان الشابان بعد اخراج المسرحية بفترة وجيزة ، ولم يكتب لتجاربهما ان تستمر .

وفي مطلع عام ١٩٢٠ اسس يوسف وهبي شركة جديدة ضخمة ، وبدأت فرقته ـ رمسيس ـ بتقديم أعمال للكتاب الوطنيين من الشباب الملهم ، منافسة بذلك التيار التقليدي المجسد بمسرح نجيب الريحاني . الذي كان جمهوره في ازدياد الاعتماد على الكوميديا الخفيفة ، بيد أن قيام الطبقة الارستقراطية تدريجيا وظهورالطبقة الرأسمالية التي ارتقت الى السلطة ابان ثورة سنة ١٩١٩ الشعبية ، دفعت المسرح مرة اخرى الى الاتجاه التجاري وعزلته عن التيارات الحقيقية في المجتمع المصري .

الحل الوسط والتحرر الفكري :

انه لمن سخرية القدر ان تبدأ الخطوات العظيمة الاولى لخلق أدب مسرحي في فترة كان المسرح فيها كفن ، معزولا عن المشاكل الحقيقية التي تواجه المجتمع. وقد تجسد هذا العزل في قيام مسرح وطني عام ١٩٣٥، اهتم فقط بتقديم الاعمال التقليدية العربية ذات المستوى الادبي الرفيع ، وكان لهذا العزل تأثير كبير على نوع الادب المقدم للجمهور . أما بالنسبة للنخبة السياسية من الشباب المستفيدين من الحركة الشعبية والذين بدأوا يبتعدون عن هذه الحركة ، فقد كان لابد لهم من ان يسحبوا معهم المؤسسة الادبية التي تراجعت الى درجة الدفاع عن « الثقافة الراقية » التي تروق نخبة معينة .

لقد تميزت تلك الحركة بالاصرار على ان اللغة الكلاسيكية والاسلوب المنمق فقط هما وسيلتا الانتاج الادبي . ثم تأسس مجمع اللغة العربية كما تأسست شركة المسرح القومي . لقد قوبل استخدام اللغة العامية بعداء سافر من قبل المؤسسة ، تماما كما تقابل أيةتجربة شعرية جديدة ، ذلك الشكل الفني التقليدي العربي المقدس . أما رائد الشعر الشعبي بيرم التونسي والشعراء الرومانسيون فانهم خلال بحثهم عن أشكال جديدة للتعبير عن حقيقة جديدة وجدوا أنفسهم تحت ضغط دائم . وتم نفي بيرم التونسي .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فقد كانت هناك رغبة في تجديد الصداقة مع الثقافة الاوروبية كجزء من التحرر الذي كان طه حسين واحدا من رواده . ان ما كانوا يبحثون عنه سواء بوعي أو دونما وعي ، هو تبني اشكال فنية معينة مجردة من محتواها الاجتماعي الاوروبي ، والتي استطاعوا دمجها باللغة الفصحى كوسيلة للتعبير . كما ظهرت بعض الروايات الشبيهة بالسير الذاتية ، أو تلك التي تتضمن مذكرات مستمدة من واقع الريف لتصف الفقر المدقع لحياة الفلاحين ، بيد انهم غلفوا الحقيقة بقناع رومانسي دون ان يتوغلوا فيها .لقد استوعب الناس المسرح أكثر من الرواية رغم انه في بعض الاحيان كان يتضمن كلمات وعبارات منمقة اكثر من الرواية وبهذا المضمون كتبت النصوص المسرحية الادبية الاولى من قبل كتاب أمثال توفيق الحكيم واحمد شوقي. لقد التصق شوقي والحكيم بالحركة المسرحية قبل ان يتحولوا للادب المسرحي ، وكلاهما تحول الى كتابة النصوص المسرحية بنية أدبية صادقة ، بعد ان تلقوا تعليمهم في باريس . لقد كان شوقي الشاعر المؤسس ونظم خمسا من المأساويات الشعرية وملهاة اجتماعية من عام ١٩٢٧ حتى وفاته في عام ١٩٣٢ .

ومن السخرية ان تكون المسرحية الوحيدة التي قوبلت بحماس بالغ لدى شباك التذاكر هي المسرحية الكوميدية الاجتماعية . لم تكن مسرحيات شوقي موفقة، رغم انها تضمنت بعض الابيات الشعرية الرائعة . لقد كان شوقي مضطرا للكتابة بالعربية الفصحى تمشيا مع الحالة السياسية والفكرية . ان بحور الشعر العربي التقليدي ليست هي نفحات الحديث العادي ولا تلائم متطلبات التمثيل بسهولة . فبينما غنت مسرحياته امجاد مصر عبر التاريخ وغنت قدرة الجماهير على الحياة تحت وطأة كل الصعاب ، استخدم شوقي فترات الهزيمة التي تعرضت لها مصر على أيدي الغزاة الاجانب ، مادة لمسرحياته . وبالنظر الى ذلك الاستقلال الضحل الذي سبق وان قبلته القيادة الوطنية القديمة من انجلترا ، فقد بدت مسرحيات شوقي وكأنها دعوة للخضوع بشرف، تلك الدعوة التي لم تكن لتعكس حقيقة الحالة النفسية للجماهير .

اما أعمال توفيق الحكيم ، فانها تستدعي انتباها أكثر ، ذلك انه يعتبر ابا ورائدا للادب المسرحي العربي، ولعله الكاتب المسرحي العربي الوحيد الذي بلغ نوعا من الشهرة العالمية الواسعة ، لان الشباب من معاصريه لم ينالوا سوى اهتمام اكاديمي ضئيل . ان شخصيته شديدة الغموض ، سواء قيس بمسرحياته أو بكتاباته المتعددة الاخرى . ان كل عمل يقوم بنشره ، يثير عادة مناقشات حادة ليس على الصعيد الادبي فحسب ،وانما على الصعيد السياسي .

ان أي كاتب في مصر سرعان ما يتعرض لادانة متسرعة تقضي بان يكون اما نصيرا لليمين أو نصيرا لليسار . وأيا كانت حقيقة الحكيم ، فلقد شذ عن هذه القاعدة . ولطالما صنفه النقاد الذين يحملون قناعات

فكرية مماثلة بانه يندرج ضمن المعسكرين . كما اتهم أيضا بانه يعزل نفسه في برج عاجي . وعلى أثر فشل مسرحيته العظيمة الاولى « أهل الكهف » . والتي افتتحت بهـا شركة المسرح القومي موسمها الاول عام ١٩٣٥ ادار الحكيم ظهره للمسرح كفن تمثيلي . وكرس نفسه لكتابة المسرح لجمهور القراء . واقتنع الى حد بعيد بأن الممثلين لم يكونوا قادرين على معالجة النص الادبي . ولذلك فان المستوى الادبي للمسرح العربي يمكن ان يقاس من خلال الكلمة المطبوعة لا عبر التمثيل .

ومع ان الحكيم أنحى باللائمة على الممثلين لفشل مسرحيته . فان اسبابا متعددة اخرى دفعته للاتجاه نحو الكلمة المطبوعة .

وتعتمد مسرحية « أهل الكهف » على مصدر قرآني. في هذه المسرحية يختبيء وزيران مسيحيان واحد الرعاة داخل كهف فينامون . وحينما يفيقون يظنون انهم لم يقضوا سوى ليلة واحدة فقط . ولكنهم سرعان ما يكتشفون بأن ثلاثمائة عام قد مضت وان الدولة القائمة دولة مسيحية . يجدون انفسهم لا يمتون بصلة لهذا العالم الجديد الذي رأوه في الحلم . ويعودون الى كهفهم ليموتوا هناك . ان المسرحية طرح فلسفي لطبيعة الزمن والتاريخ والابدية. . . الخ . قدمت لمشاهدين اعتادوا مشاهدة المسرحيات الهزلية غير الهادفة والميلودراما . بينما هذه المسرحية ساكنة لا حركة فيها . ان فكرةهروب هؤلاء الرجال من القمع ثم هروبهم من هذا المجتمعالجديد ايضا ، يبدو وكأنه هروب من الحقيقة في بعض الاحيان .

وكثير من مسرحيات الحكيم الجيدة تطرح موضوعات فلسفية مشابهة من منظور فكري آمن . فشخصياته دائما مرتبطة بالاعمال الراقية المتزنة . وغالبا ما تكون على وشك اتخاذ موقف حاسم . ولكنها في العادة تتراجع نحو الامان خلف عموميات فلسفية . ويعكس مضمون مسرحيات الحكيم موقفه ككاتب وكمسرحي ، ذلكالموقف الذي حال دون ان يلعب الحكيم دورا بارزا ، طالما طمح اليه في تطوير المسرح العربي .

لقد اتخذ الحكيم موقف المؤسسة الادبية ــ والتي بدون دعمها ــ فان فرص الحكيم كانت ستصبح محدودة الى حد بعيد . كان يهدف ــ ويعترفبذلك امام نفسه ــ الى تزويد المسرح العربي بقاعدة ادبية ، الا انه اتخذ بديلا بتعديل دوره الفني كي يرضي مطالب الزمرة الحاكمة ، والا كان سيبقى في الظلام الى ان يحصل تغيير جذري في المجتمع . وقد اختار الحكيم حلا وسطا، اذ ظل يستخدم الفصحى الى ان ابتدع « اللغة الثالثة» كنوع من « الاسبرانتو العربية » ١٩٥٤ وقد حدد هذا احتمال النجاح على خشبة المسرح . أما الى أي مدى تهادن الحكيم مع المؤسسة الادبية فيبدو ذلك واضحا في حقيقة ان اروع ما كتبه الحكيم وهو « مذكرات نائب في الارياف » . بلغة مبسطة والانتصار الثاني كان تحذيرا لا مناص منه على الصعيد الفني . ما من سبب هناك يدفعنا للشك باخلاص الحكيم كأحد المؤمنين بالقضية الوطنية(1) .

ان توجه الزمرة الحاكمة لخدمة مصالح القوى الاستعمارية . في وقت كان فيه الحكيم يسعى للحصول على موقع في المؤسسة الادبية حال بينه وبين كتابةاعمال مسرحية تهاجم انظمة الحكم الفاسدة . وبينما تراجع كتاب اخرون امثال طه حسين والعقاد للدفاع عن الرأي القائل بـ « الفن لاجل الفن » ، نرى الحكيم وقد حول اهتمامه الشديد بالقضايا الاجتماعية الحقيقية الى خطة غامضة . فغاص في اللغة والرمزية التي تعذر فهمها كلها ، وغالبا ما كان يساء تفسيرها . وهكذا بدأ الغموض عند الحكيم .

ان مسالة التزام الفنان قضية سائدة في اعمال الحكيم وتتجلى في أروع صورها في مسرحية «بجماليون» ومع ان الحكيم يرفض الموقف الجمالي للفنان . الا انه يفشل في قبول الالتزام الكلي في الحياة والمجتمع . هذا الميل لتبني مواقف فلسفية غامضة اعطت للحكيم مجالا للمناورة واللجوء للحل الوسط مع التغيرات المتتالية في البنى السياسية والايديولوجية . ولقد حال شروع الحكيم بمزاولة الكتابة في فترة سياسية حرجة منالتاريخ المصري الحديث دون أن يطلق عليه احد افضل المواهب المسرحية في العالم العربي . ان عدم قدرة الحكيم على تطوير كتابة المسرحية الى ماهو ابعد من « التدريب المدرسي » حدا بالنقاد الغربيين للاعتقاد بانه لا يوجد هنالك مسرح عربي ناجح .

✻ ثورة سنة ١٩٥٣ :

منذ خمسينات هذا القرن وحتى عام ١٩٧٠ بلغ المسرح المصري والادب المسرحي المصري عصرهما الذهبي ولعبا دورا بارزا في عملية الحوار السياسي والاجتماعي كلهـا .

في تلك الفترة كتب ومثل ما يربو على المائة مسرحية. كما ظهر عدد من كتاب المسرح البارزين . ومن الواضح ان تختلف هذه المجموعة الكبيرة اختلافا بينا في المستوى والاسلوب .

لقد عالج جزء كبير من هذه المسرحيات موضوع الاقتراب المباشر من المجتمع وقضايا التحرر الوطني (فلسطين والحرب مع اسرائيل) ، من خلال النضال الطبقي الداخلي ، الى اساليب الحكومة (ممثلة بالضبط بعبدالناصر كحاكم طيب) محاط بوزراء فاسدين ممثلين بـ (خدمات الامن ــ الوزراء الفاسدين ... الخ) وقد تراوحت الاتجاهات بين الواقعية الاشتراكية (نعمان

عاشور) الى مسرح اللامعقول (شوقي عبدالحكيم). بعض الاعمال بارز بوضوح ، وهناك أدلة كافية في الاعمال نفسها لتدحض الافتراءات التي تزعم دائما بان العالم العربي يفتقر الى المسرح ، والادعاء بأن الكتاب الشباب بوسعهم الاستمرار في كتابة نسخ كربونية عن الاعمال العالمية العظيمة ، الا انهم لم ينتجوا شيئا سوى تقليد باهت خاو من الروح والمادة !!

هذا الموقف ادى بالمسرح العربي ـ الذي يمتص طاقة كبيرة واهتماما بالغا في العالم العربي ـ لان يكون مجهولا تماما في الغرب . ويمكن كشف زيف تلك الادعاءات باخضاع بعض اشكال المسرح وبعض الكتاب في مرحلة مصر ما بعد سنة ١٩٥٢ للتمحيص آخذين بعين الاعتبار عدم وجود ادب مسرحي ناجح قبل خمسينات هذا القرن. لذا ، فان الخطوة الاولى التي اتخذها كتاب مثل نعمان عاشور ويوسف ادريس كانت في رفضهم لمسرح الثقافة الراقية ونقلهم للحياة العادية على خشبة المسرح .ولاول مرة أصبح العمال والفلاحون يقدمون بتفهم واحترام بدلا من السخرية والاحتقار وكثير من المسرحيات التي صدرت في أواخر الخمسينات واوائل الستينات من هذا القرن تبعت هذا النمط في تصوير أثر مجتمع ما قبل الثورة على الطبقات الدنيا . فيما لم يكن البحث الجاد عن اساليب جديدة ذات اشكال مفيدة في التعبير الفني قد بدأ الا في الستينات .

*** غياب التراجيديا :**

تعتبر المأساة (التراجيديا) الشكل الاسمى للمسرح بالنسبة لاولئك الذين نشأوا وتربوا على تقاليد المسرح العربي . بيد ان الادب والمسرح التراجيدي لا يوجدان في العالم العربي على الرغم من تاريخه المليء بالمآسي . في الفترة مابين ١٩٣٠ـ١٩٤٠ . كانت المؤسسة الادبية تضطلع بمهمة ترجمة التراجيديا الاوروبية . ولكن . وحتى بعد الثورة . شعر لويس عوض وكتاب وفنانون بضرورة ملء الفراغ ، متجاهلين حقيقة ان التراجيديا تتطلب ايديولوجية معينة مرتبطة ببيئة اجتماعية واقتصادية خاصة ، تلك البيئة التي تلاشت مع انهيار الطبقات الارستقراطية في أوروبا ، ولم يكن لها وجود ابدا في العالم العربي . وليس من المحتمل أن يقوم المسرح العربي الحديث بانتاج تراجيديا أكثر عظمة من المسرح الانجليزي المعاصر . بيد ان لويس عوض أخذ على عاتقه مهمة كتابة التراجيديا ، وهكذا فعل الشاعر المسرحي عبدالرحمن الشرقاوي .

في مسرحياته الاساسية الخمس يهدف الشرقاوي الى خلق البطل التراجيدي . وفي كل مرة كان يفشل على هذا الصعيد ، رغم ان مسرحياته لا تزال ناجحة وممتعة على أصعدة اخرى . ان اساس فشله . في هذه المسرحيات يكمن في الموضوع ذاته . وكمعظم معاصريه كانت موضوعاته الرئيسية : المقاومة والثورة . وهي التي يمكن معالجتها على مستويات متعددة وبحثا عن مادة تراجيدية ثورية مناسبة . لجأ الشرقاوي الى حرب التحرير الجزائرية (مأساة جميلة) . والى النضال الوطني الجماهيري ضد مماليك مصر في العصور الوسطى (الفتى مهران) . ومذبحة الحسين بن علي وأتباعه (ثأر الله) . وبالتوافق مع المضمون الثوري نرى ان أبطاله ينتمون الى الطبقة المسحوقة في معظم الاحيان : (جاسر ، كادر من كوادر الطبقة العاملة) . (مهران يكرر اسلوب روبن هود الخارج على القانون) .

بيد أن المنطق الثوري يختلف تماما عن المنطق الذي تولد فيه التراجيديا . فالثورة لا تعتمد على الفرد بل على الجماهير والمجتمع والنضال لتغييره من اجل ازالة الظلم . ومن ناحية اخرى فانها تنبع من وضع يعتقد فيه بان الحفاظ على المجتمع يعتمد على القبول والخضوع لنظام اجتماعي مفروض من قوى خارجية . ان البطل التراجيدي محكوم بالضرورة الاجتماعية لتقويم الخطايا التي ترتكب بدون تفكير سليم . ومن اجل الحفاظ على المجتمع . يلقى الفرد جانبا حتى ولو كان أحد الجبابرة . كما ان كونه ملكا او نصف اله . امر يؤكد الرسالة الايديولوجية .

اما اذا كان المفهوم التراجيدي ينبع من الدفاع عن المجتمع فأين هو الاختلاف عن المفهوم الثوري ؟

ان البطل الثوري ليس رجلا اسطوريا ، انه انسان عادي فان يستمد قوته من ايمانه بالعدالة والحرية .هو جزء من المجتمع المناضل ، والثورة لا تضحي بأبنائها مهما كان عددهم ، كبيرا ام صغيرا ، لارضاء العدو . وهناك لا حاجة للتقويم . فاما ان يهب الثائر حياته للنضال ، الامر الذي يتناقض تماما مع البطل التراجيدي. أو يخسر كل شيء بالتخلي عن مبادئه التي قاتل من اجلها . ومرة اخرى فان هذا الوضع ليس من قبيل التنفيس . وتواجه مسرحيات الشرقاوي دائما مثل هذا التناقض . وتكون النتيجة نقصا في التأثير الدرامي .

في مسرحية « مأساة جميلة » ، جاسر هو الشخصية المأساوية وقائد الخلية الثورية وليست جميلة الفتاة الشابة ذات اللقب الذي لا يعدو كونه اسما لوطنية مناضلة . يقع جاسر في قبضة الفرنسيين اثناء محاولة فردية فاشلة لانقاذ الفتاة . وعبر فصول المسرحية يفتقر هذا الكادر الى الحاجة الى انكار الذات والالتزام بالمسؤولية الاجتماعية . الا ان جاسر يضحي بحياته لانه وقع في حب شابة جديدة في المجتمع . ان الحدث يناقض منطق المسرحية تماما مثلما يحصل في مسرحيته « الفتى مهران» يموت البطل بعد ان يتظاهر بالتنازل للعدو ويتحول عن

قاعدة النضال الاساسية . الفلاحون الفقراء . ويبدو وكأنه مات خائنا للقضية .

لقد فشل كل من أحمد شوقي وتوفيق الحكيم وعبدالرحمن الشرقاوي في خلق البطل التراجيدي لا بسبب نقص في المهارة . بل لان الاطار الفكري الذي طوروا من خلاله بناءهم المسرحي لم يكن ليمكنهم من احتمال تحقيق تراجيديا .

ورغم انهم ، على أية حال ، حاكوا المأساة الاوروبية التقليدية الا ان اعمالهم تميزت بغياب الاحساس الضروري المميز . ان غياب التراجيديا عن المسرح العربي قضية منطقية ، بينما يكون امر وجودها وتفسيرها صعبا ، كما ان غيابها ليس انعكاسا لنجاح أو فشل المسرح العربي على وجه العموم .

*** الكوميديا :**

بينما تطورت التراجيديا من نماذج دينية في اوروبا، فان الكوميديا أكثر تشعبا في الاصل والتطور . وهي في اغلب اشكالها الحالية الادبية مبنية على نماذج شعبية ظهرت عندما تمتعت « الثقافة الراقية » والثقافة الشعبية باستقلال ذاتي الى حد بعيد . وليس عجيبا ان تكون الكوميديا قد حازت على اقبال شعبي اكثر بكثير مما حازت عليه التراجيديا في العالم العربي . ان التراجيديا ليست قضية تسلية وامتاع انها تعني الانقاذ والخلاص اما الكوميديا فهي طريق مباشر لتخفيف ضغوطات الحياة مؤقتا . كما انها تتطلب من الجمهور استجابة للسلوك الساخر غير العادي ليس الا .

اما ان تتناول فن الكوميدي او المهرج وتبني عليه نقدا اجتماعيا عقائديا منظما بحيث يسمو فوق الوسائل الذكية التي تخدم مسرحية هزلية ساخرة غير هادفة . فان هذا ليس امرا يسيرا !

كتاب عديدون حاولوا استخدام فن الكوميديا لخدمة اهداف جادة . ولكن بدرجات متفاوتة في النجاح . لقد استخدم نعمان عاشور رائد المسرح المعاصر كوميديا المواقف الواقعية مستعملا شخصيات مرسومة على شكل «اسكتش» لتصوير اوضاع الطبقات الاجتماعية المختلفة . وبعد مسرحياته المبكرة الناجحة التي هاجمت الارستقراطية كمصدر للظلم . ونادى بالتفاؤل طريقا غير محدد للمستقبل . وترمي مسرحياته الى تصوير سخرية لا خداع فيها للمجتمع الجديد . ولقد أصبحت هذه السخرية عبئا ثقيلا لا قبل للكوميديا باحتماله .

وفي مسرحيات علي سالم نرى ان المواقف والاحداث تتخذ الاولوية على الشخصيات . ان الحبكة الخيالية . والحوار الذكي الانيق . جعلا مسرحيات علي سالم تلاقي نجاحا كبيرا . كما سجل ذلك شباك التذاكر . بيد ان مسرحيات علي سالم ليست مجرد تسلية ومتعة فحسب . ان كل مسرحية تشكل هجوما لا هوادة فيه على الاوضاع السياسية والاجتماعية . لكنه هجوم مبطن بشكل عام . حتى ان المؤلف كثيرا ما عانى من المشاكل مع رجال الرقابة . ان السخرية سلاح قوي ، وعلي سالم قادر على التعامل معها ومعالجتها بمهارة ، مع ان المباشرة السياسية لمسرحياته تعطيها عمرا غير طويل ، مثال ذلك مسرحية « أوديب » . ومع ان المؤلف يفسر الصلة بين مسرحيته والاسطورة اليونانية في مقدمة طويلة للطبعة المنشورة ، الا أنه ليس هناك اية صلة ظاهرة .

والمسرحية تمثل قرية مصرية قديمة يحاصرها شبح ثقيل يقتل كل داخل الى المدينة أو خارج منها . ينتهي الحصار فقط عندما يجيب احدهم على لغز وضعه الشبح .

يقوم اوديب بذلك في الظاهر — ويصبح ملكا — وسرعان ما يملأ المدينة بالتكنولوجيا ولكنه من اجل حماية انجازاته يضطر لاستخدام وسائل قمعية . في النهاية يعود الشبح ويكتشف ان اوديب لم يجب على السؤال ، فيهيم في الظلام سعيا وراء معرفة الجواب .

ان القضية الرئيسية هي تحرر الشعب من الظلم . ولكن عندما يبدأ برفع لواء الحرية باستخدام القمع من اجل الدفاع عن الانجازات التي أدخلها ، فان شبح القمع يعود .

ان رسالة علي سالم توضح ان الجماهير يجب ان تحرر نفسها لا ان تعتمد على شخص منفرد .

لقد قدمت هذه المسرحية على خشبة المسرح سنة ١٩٧٠ قبيل وفاة عبدالناصر بفترة وجيزة .

ان المسرحية ليست عملا ادبيا ضخما . بل يعتريها بعض الضعف في ايجاد التوازن بين الهزل من ناحية والنغمة الجدية المبطنة من ناحية اخرى خلال الفصول الثلاثة . وفي الحقيقة فان معظم أعمال علي سالم تنحدر بعد الفصل الاول . الا ان مسرحية (أوديب) لاقت نجاحا في التمثيل واثبتت بما لا يقبل الشك ان الكوميديا شكل فني جيد يستحق العمل .

*** من العام الى الخاص :**

فيما عالج كثير من الكتاب قضايا سياسية واجتماعية . عبر مجموعة من الشخصيات تمثل الامتداد الواسع للمجتمع . فقد حاول الكتاب انفسهم دراسة المجتمع من خلال الفرد اولئك الكتاب الذين طوروا المسرح العربي الى مستوى أعلى من مستوى الاحساس .

في أعمال الكتاب محمود دياب وميخائيل رومان وعلى رأسهم الفريد فرج . لا ندرك فقط الصراع الواضح في المجتمع . بل ندرك ايضا التيارات والاتجاهات السائدة

فيه .

ان أعمال هؤلاء الكتاب ، حتى عندما يستخدمون نماذج اوروبية . ليست تقليدا شاحبا للاعمال المسرحية الاوروبية الكلاسيكية ، بل دليلا على ان المسرح العربي في طريقة الى النضوج .

عرضت مسرحية « الدخان » لميخائيل رومان على خشبة المسرح في موسمي ٦٢-١٩٦٣ ، وأثارت جدلا عنيفا في أوساط النقاد ، بدأها لويس عوض على صفحات الاهرام قائلا :

« ثمة شيء يدعى - الدخان - في المسرح القومي »، ومضى يقول « انه من العار ان تلطخ وجه المسرح مسرحية تتناول تعاطي المخدرات ، بينما تتوفر اعمال ادبية أجود منها بكثير » .

واعتبرها اخرون - كمسرحية اولى - ناجحة . ولعل المشكلة كانت تتجسد ليس فقط في استخدام الرمزية الواضحة وغير المتقنة لتمثيل الحقيقة ، بل كانت تكمن في البناء الكلي للمسرحية . حمدي مدمن المخدرات في حالة شلل أخلاقي واجتماعي ، عاجز عن العمل بأي شكل فعال ضد الامور التي تعتبر سببا في هذا العجز، ممثلة بالمخدرات .. والانتهازية وغيرها ، ثم لا يلبث ان ينتشل نفسه بعد ما يكتشف بأن اولئك الذين يبدون ميلا لمساعدته (اصدقاؤه واقرباؤه) هم انفسهم الذين يشجعونه على الادمان والاعتماد عليه .

ان الانسان يصبح عاجزا ويفقد انسانيته وايمانه ومعنى الهدف الذي يسعى لتحقيقه حين تفسده الملذات ورتابة الحياة . واذا كانت مسرحية « الدخان » ترمي الى التصدي لفكرة ادمان المخدرات ، فان هذه الرسالة تغدو أكثر وضوحا في مسرحيته « ليلة موت جيفارا » . أولئك الذين يتصورون انه بوسعهم التنصل من المسؤولية بالجلوس في الحانات يعاقرون الخمر ، عليهم ان يعرفوا جيدا انهم مذنبون تماما كذلك الجلاد الذي يشجعونه بصمتهم ولا مبالاتهم .

بدأ رومان كتابة مسرحياته في منتصف الاربعينات. وفي معظم الاوقات كان يعاني مرضا عضالا . وبدون شك. فقد انطلقت مسرحياته جزئيا من موقف شخصي .ولكنها تحمل اهتماما اجتماعيا واسعا بالحاح وعاطفة متوقدة وهو ما كان نادرا في المسرح المصري اما محمود ذياب. فانه لا يحاول اخفاء تجربته الخاصة في أعماله المسرحية. وهو بهذا شبيه بميخائيل رومان . مرة اخرى نجد الفرد محاصرا ومهاجما - لكن هذه المرة - تتخذ مسرحياته الريف مكانا لها بدلا من المدينة .

ان العدو هنا ليس الافيون الخانق للوجود العقائدي والذي يقود بالتالي الى اللامبالاة كما هو الحال عند رومان ، بل هو الخوف الذي يكمن هنا في قلب المعضلة.

اولئك الجبناء هم الذين يتآمرون على البراءة والحقيقة كي يحملوا انفسهم . ان هذا الخوف ينتشر بسهولة بين الجماهير الامية التي لم تنل فرصتها في التعليم . وهذا يؤدي بنا الى الموضوع الرئيسي الثاني في أعمال محمود ذياب ، وهو محاولة مراكز القوى حجب المعرفة عن الجماهير . ان الاشاعات والخرافات تسري بسرعة تفوق سرعة الحقائق . في مسرحية « كتاب الغزوات » يحاول اسامة الثائر المسلح بكتاب المعرفة لا بالسيف الوصول الى صلاح الدين لعله يتعلم من الكتاب ويحكم بتعقل وحكمة . تحيط بالحاكم مجموعة من القساة الظالمين . ورغم احراق جميع النسخ من ذلك الكتاب والقاء القبض على اتباع اسامة ، الا ان احد المواطنين يحفظ الكتاب عن ظهر قلب ، فيقوم بكتابته . ان المسرحية تستخدم بناءاً زمنيا مزدوجا ، فهي ترسم احداثا جرت في الماضي لتطرح اوضاع الواقع الراهن . ومع ان المسرحية عرضت على مسارح بغداد ودمشق والجزائر ، الا انه منع عرضها في مصر .

ان قدرة محمود ذياب على تطوير بناء المسرحية من المضمون تجعل مسرحياته من الناحية الفنية والايديولوجية ناجحة الى حد بعيد . اما في احدى مسرحياته ذات الفصل الواحد « الغرباء لا يشربون القهوة » فان افكاره تتداعى بشكل محكم مع بعضها البعض خلال تقديم رائع لقضية الشعب الفلسطيني . رجل عجوز طيب يقرأ الطالع « ستلتقي بصديق قديم .. العناية الالهية الى جانبك » . بيد ان الرجل العجوز ليس لديه اصدقاء قدامى . لعله شارد الذهن . لقد اختلطت عليه الاشارات . لربما وضع برج الحوت مكان الحمل بطريق الخطأ . واذ تستمر المسرحية ، يلتقي الرجل بغريب ، غريبين ... ستة غرباء مقنعين يفتشون منزله. يتجاهلونه ، يرفضون استضافته لهم قائلين « نحن لا نشرب القهوة » . يمزقون كل الاوراق الوثائقية التي تثبت وجوده من شهادات الميلاد والمستندات ويتركونه ضاحكين .

الا أن العجوز الطيب موقن من أنهم أعجز من أن يبيدوا مسيرة حياته منذ الطفولة في هذا البيت . ويبرق لابنائه الذين يعيشون في أوروبا ليعودوا حاملين السلاح. تتميز المسرحية بالبرود في الحركة ، والتوتر والفظاظة . كما أن تصرفات الغرباء تثير بلاشك أشباحا أخرى في أذهان الجمهور المصري أقرب الى تجاربهم الخاصة .

ان القضية الفلسطينية تأخذ مكانها بشكل متفهم في الادب العربي الحديث ، ولا نستثني المسرح من ذلك . اذ بعد نكسة ١٩٦٧ وبالذات مع النمو السريع لحركة التحرر الفلسطينية أولى كثير من كتاب المسرح المصريين بعض الاهتمام للقضية الفلسطينية . فقد حاول سعدالدين

وهبة ان يبين أسباب هزيمة مصر في مسرحية « سبعة فدائيين » ، أما الشرقاوي والكاتب اللبناني سهيل ادريس فقد كتبوا مادحين شجاعة مجموعات الفدائيين والشهداء .

أما « الفريد فرج » ، آخرهم ولعله الاكثر نضجا بين هذا الثلاثي المسرحي الطليعي ، فقد وجد نفسه في مواجهة مشكلةتتلخصفي: ـ كيف يستطيعان ينقلالقضية بحذافيرها الى الجمهور دون التركيز على البطولات الفردية ؟ لقد وجد ضالته في خلق أول مسرحية سياسية مسلية تتضمن رقصا واغاني وسخرية من الواقع الراهن ، فكانت أول مسرحية من نوعها في العالم العربي ، حيث يحاول المؤلف ان يضع أمام الجمهور الابعاد التأريخية والفكرية للقضية الفلسطينية .

ان هذه القدرة على التجريب بكل النماذج المختلفة للبناء المسرحي واستخدامها بنجاح فائق جعل من الفريد فرج كاتبا بارزا في الادب العربي الحديث . لقد قدم نصوصا ادبية مبنية بشكل ثابت على أسس التمثيل المسرحي ، متراوحة بين المسرح التاريخي الى الكوميديا الرائعة باعتماده على « الف ليلة وليلة » كمرجع سياسي ... الخ . كما يوصف احيانا بأنه « كاتب الانسان المفكر » . ان هذا الوصف دقيق لان مسرحياته مدعاة للتفكير . وفيما تعالج مسرحياته احيانا قضايا مجردة فانها تطرح أسئلة بسيطة باسلوب مسرحي لا فكري على عكس المسرحيات الفلسفية لتوفيق الحكيم .

ان الفرد المنعزل لا يقوى على خلق التغيير دون دعم من جماهير الشعب . من خلال أعمال خيالية متعددة يتمكن الفرد فرج من عرض مشاكل اجتماعية متعددة وعرض أفعال شريرة ومناقشة دور ومسئولية التقدميين في المجتمع . وبهذه الطريقة يحقق بأصالة دور الفنان في المجتمع ، كما هو واضح في موقفه من اسلوب معاملة المراة في المجتمع المصري .

ان اهتمام فرج بالطبقات الدنيا من المجتمع وخسارة القيمة البشرية لنصف المجتمع قد ظهرت جليا في أعماله الاولى . في احدى مسرحياته الوطنية التي كتبها للعرض خلال العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ بعنوان « صوت مصر » .

يتم التغير التالي :

سعد : الناس الذين يقاتلون يتبعون الاوامر . من الخطأ الا نمتثل للاوامر ... انت فتاة .

فاطمة : فتاة !! انك الوحيد الذي يجعلني فتاة حتى في المعركة ، وبدلا من ان تعطيني السلاح كأي جندي تناولني القطن والقماش . انا لم اخلق لهذا .. انت الذي خلقت له . انا لم اعد فاطمة، الفتاة التي تعاني القهر والاضطهاد .

وبعد ستة عشر عاما ظهرت له مسرحية تدعى « زواج بمرسوم » ولعل هذه المسرحية التجريبية في شكلها ، تعتبر دراسة واعية للفوارق الطبقية الهائلة في المجتمع المصري . طالب شاب ينحدر من أسرة ثرية يحمل الفكر الاشتراكي لاوائل الخمسينات ، يقع في حب فتاة يعمل والدها ميكانيكيا في احدى الورش . وعندما يعود الشاب من دراسته في أوروبا وقد بدا التاميم ، يتسلم منصبا رياسيا ، اما حبيبته فهي عاملة في المصنع . يعاشرها ، وتحمل منه فيتزوجها بصمت متجنبا الفضيحة لكنه يجبرها على الاجهاض . هي تعلم ان الضغوط الطبقية على زواجهما يجعله أمرا مستحيلا فتطلب منه الطلاق ، وفي النهاية يوافق على طلاقها ليضع نهاية لزواجهما ، شريطة ان يتزوجا مرة أخرى لاجل «الحب». واذ يجتمع المدعوون الى حفل الزفاف ، تنتحر المراة كحل وحيد لمشكلة يعتبر التغلب عليها امرا غاية في الصعوبة . جزء كبير من المسرحية يركز على بحث الزوجين عن معرفة الذات وادراك الحقيقة . ان المراة بخلفيتها المنتمية الى الطبقة العاملة قادرة على فهم حقيقة أن زواجا كهذا لا يمكنه الاستمرار في مجتمع الطبقات ، أما الرجل ، فهو بحكم موقعه المتميز ، قادر على خداع نفسه بالمثل والاوهام .

والمسرحية عنيفة في عرضها لواقع المراة المصرية ، تستمد تأثيرها من خلال وضعها في اطار هجومي ساخر من مسرح وسينما قصة الحب التقليدية المألوفة لدى الجماهير .

خلاصة :

منذ وفاة عبدالناصر في عام ١٩٧٠ ، ومع الاتجاهات السياسية والاقتصادية الجديدة تدنى مستوى دعم الدولة للمسرح في مصر . ومع ان الدولة لا تزال تمول مؤسسة ضخمة للمسرح ، الا ان المسارح التجارية لاقت تشجيعا كبيرا .

ان كمية الانتاج وجودة النصوص المختارة في مسرح الدولة قد تدنت بشكل خطير . في منتصف الستينات كان المسرح القومي اكثر المسارح التي تهتم بها الدولة ، يقدم اثني عشر عملا مسرحيا جيدا في السنة ، فيما قدم سنة ١٩٧٥ مسرحية واحدة فقط .

والاهم من ذلك ان معظم انتاج الدولة يحمل عناصر موسيقية وهي مسألة اساسية في المسرح التجاري .

ويسود بين الكتاب والنقاد حاليا شعور ظاهر بالاحباط خصوصا وأن الرقابة الحكومية على الفنون يحتمل أن تكون أشد من أي وقت مضى .

وبينما تقف مسارح الدولة كآثار تاريخية شاهدة على درجة الاهتمام التي كانت تولى للمسرح في الستينات، نجد أن المسارح التجارية تعرض الكوميديا الهزيلة بأسعار باهظة . ان الانحدار القائم في المسرح المصري هو دليل ايجابي على أهمية الدور السياسي الذي يلعبه هذا الفن . ومهما كان نظام عبدالناصر الا أنه كانت هنالك فرص للعمل والحوار السياسي . أما الان فان النقاد والكتاب الحقيقيون مضطرون للخلود الى الصمت .

ذات مرة هاجر رجال المسرح من سوريا الى مصر ؛ واليوم ها هم يهاجرون من مصر الى اقطار عربية أخرى. وحتى هذه اللحظة ، فان مستقبل المسرح العربي سيصبح في دول عربية أخرى ، حيث يعتبر المسرح بالنسبة لهذه الدول فنا جديدا نسبيا . بيد أن نتائج عقد أو يزيد من العمل المسرحي في العراق وسوريا وأقطار شمال أفريقيا تبشر بمستقبل زاهر . واذا استمر النمط التاريخي للتطور ، فلن يمر زمن طويل حتى يعود المسرح ليشكل قوة حقيقية مؤثرة في مصر .

ـ انتهى ـ

هوامش

١ ـ كان هذا رأي الكاتب قبل سلسلة الانحرافات السياسية والايديولوجية لتوفيق الحكيم .

« المترجم »

التدريب الصوتي والاداء المسرحي



أ

■ د. ادور يوحنا

لاشك ان الصوت من اهم مقومات العمل المسرحي . والذي سنتناوله هنا ليس المؤثرات الصوتية بل اداء الشخوص على المسرح .

كثيرا ما نسمع بعض المسرحيين يتكلمون عن « تحقيق مخارج الحروف » و « اجادة الالقاء » وهاتان النقطتان تفسران باشكال متباينة انطلاقا من طبيعة ثقافة الشخص ومدى المامه بظاهرة الصوت الانساني في ضوء المعطيات العلمية الحديثة . فالناس تختلف فيما بينها في تفسير ابسط المفاهيم الصوتية مثل الصائت والصامت والنغمة والتنغيم والنبر والايقاع والجرس الخ

من اجل ان نفهم ظاهرة الصوت الانساني يتوجب علينا ادراك المراحل المختلفة لانتاج الصوت : كالمرحلة الفسلجية physiolojical ، والادائية articulatory والدينامية ـ الهوائية aero - dynamic ، والفيزيائية acoustic والسمعية perceptual . فالمرحلة الاولى تعني بالاعضاء المساهمة في النطق والثانية تعني بكيفية تحرك الاعضاء لاداء ادوارها خالقة بذلك زيادة او تخللا او تعادلا في الضغوط الهوائية في تجاويف مجرى النطق وهي المرحلة الثالثة . ويترتب على هذه المرحلة تكوين ذبذبات منتظمة وغير منتظمة على شكل صوت او ضجيج وهي المرحلة الرابعة . وعندما تستقبل اذن السامع تلك الذبذبات وتشخصها كأصوات انسانية او غير انسانية تكون المرحلة الاخيرة قد اكتملت .

وهذه الطريقة في فهم ظاهرة الصوت هي الطريقة الموضوعية التي تجنبنا الكثير من التأويلات الشخصية والذاتية التي تتردد على ألسن العديد من غير الملمين بظاهرة الصوت الانساني وفق المنهج العلمي .

فالحديث عن « **تحقيق مخارج الحروف او الاصوات** » يكون قاصرا عن تغطية كل الظواهر الصوتية التي تفضي الى النطق لانه يركز على ما يمكن ان نسميه ببساطة بالاصوات القصيرة اي التي يرمز اليها بحروف كالصوامت والصوائت . غير اننا يجب ان نعلم ان العديد من مقومات نطق الانسان لا تمثل بحروف او رموز في الكتابات المعروفة رغم انها تلعب دورا كبيرا ومهما جدا في تحقيق عملية التواصل اللغوي بين الناس .

فأصوات مثل : الدال ، والفاء والقاف والعين هي ما نسميها بالاصوات القصيرة ، اما النبر stress ، والنغمة tone ، والايقاع rhythm ، والتنغيم intonation . فكلها سمات صوتية طويلة يسرى مفعولها عبر اكثر من صوت قصير ، ويندر تمثيلها على شكل حروف ابجدية او رموز تقحم في متن الكتابة .

ولتبيان الدور الوظيفي للاصوات القصيرة والطويلة نأخذ الامثال الاتية : فكلمة « pig خنزير تتحول الى كلمة « (big) كبير » بمجرد استبدال حرف p بحرف b وكلمة « قل » تتحول الى كلمة « فل » بمجرد احلال الفاء محل القاف . اما الدور الوظيفي للاصوات الطويلة فيتضح من هاتين الكلمتين الانكليزيتين . ان كلمة insight « روية » لا تختلف في لفظ اصواتها القصيرة عن كلمة incite « يهيج » رغم اختلافهما في الحروف . فكلاهما تكتبان صوتيا insait . ومع ذلك فأنهما تختلفان في سمة صوتية طويلة الا وهي النبر، فالاولى منبورة على المقطع الاول insait والثانية منبورة على المقطع الثاني in'sait والنبر كما هو العرف في التدوين الصوتي يمثل بخط عمودي قصير يوضع فوق المقطع الذي يستلم النبر . ومن العربية نأخذ هذا المثل : ان كلمة « مهندس » في عبارتي « مهندس البلدية » و « مهندسو البلدية » لا تختلفان فقط في صوت قصير (اي تحويل الضمه الى الواو) بل وتختلفان ايضا في انتقال النبر من المقطع الثاني في « مهندس muhandis » الى المقطع الاخير في « مهندسو : muhandi,su: » وبذلك يحقق النطق كاملا .

وكما ان للنبر دور في تحقيق النطق هناك دور اخر للتنغيم فجملة « ذهبت الى البيت » هي جملة تقريرية عندما تقرأ بتنغيم نازل (هابط) . وبدون اجراء اي تغيير في اصواتها القصيرة او تراكيبها النحوية اضافة او حذفا او ترتيبا نستطيع (وللاغراض المسرحية) ان نحول الجملة الى استفهامية بمجرد احلال نغمة صاعدة محل النغمة النازلة .

وكل هذه الامثلة تقودنا الى القول ان الذين يتكلمون عن تحقيق مخارج الاصوات لا يركزون الا على جانب واحد من جوانب النطق وهي الاكثر وضوحا وسهولة بينما الجوانب الاخرى تكون اقل وضوحا واكثر صعوبة . لذا لا مناص من الالتفات اليها والتأكيد على دورها في الاداء المسرحي وحتى في النطق الاعتيادي ، وعدم تمثيل السمات الصوتية الطويلة في الكتابة الاعتيادية دفعنا الى استعمال التدوين الصوتي phonetic transcription الذي يوفر قرائن كافية للوصول الى النطق الصحيح .

وبقدر ما يتعلق الامر بالقطر العراقي لا اعتقد ان الاعداد المسرحي للطلبة او اعداد الممثلين الممارسين يشمل دراسة متعمقة للظاهرة الصوتية وفق منهج علمي حديث يأخذ بنظر الاعتبار كل الحقائق التي تم التوصل اليها عن تكوين الصوت وتشريحه واعادة تحقيقه..

صحيح ان الممثل الفلاني بارع في تقمص الشخصيات المختلفة ومحاكاتها بمجرد فسح المجال امامه لسماع اصواتها مرة واحدة او لدى تلقينها من لدن المخرج . مثل هذه الحالات تعتبر نادرة لان هؤلاء الممثلين هم من الموهوبين ، والموهوبون قلة ، وفي الاعداد المبرمج لاية ممارسة او مهنة يكون هدف الاعداد رفع قابلية مجموع المشاركين وليس الموهوبين فقط على استناد ان لكل فرد الاستعداد للتطور ولو بدرجات متفاوتة . والتدريب الصوتي يرمي عادة الى تعليم المرء كيفية التعامل مع الصوت تعاملا تحليليا يقوده الى فهم مكوناته لتسهل عليه مهمة التعامل التركيبي . وهذا يمكن تحقيقه باتباع النقاط الاتية وبحسب تسلسلها :

١ ـ الاستماع الى الاصوات من شتى لغات العالم .

٢ ـ تدريب الأذن على تمييز الاصوات بعضها عن البعض الاخر .

٣ ـ تشخيص سمات الاصوات الادائية وفق مخارجها وصفاتها .

٤ ـ الاحساس العضوي (الجسماني) بمخارج الاصوات وصفاتها .

٥ ـ تحقيق تلك الاصوات شعوريا واراديا وعند الرغبة.

ان تحقيق هذه الخطوات كفيلة بتطوير قابليات اغلب المشاركين ولو بدرجات متفاوتة وتمكن آذانهم من تمييز اصوات اكثر في نفس الحيز الزماني والمكاني . اي

عوضا عن تمكنه من تمييز صوتين شفويين فانه يستطيع تمييز العديد من الاصوات الشفوية كما هو موضح ادناه في الشكل :

b باء مجهورة ، كما في اكثر لغات العالم .

bh باء مجهورة ومنفوحة ، كما في اللغات الهندية .

b باء مفخمة ، كما في العربيةوالسريانيةوالروسية.

b باء مجهورة بانفجار داخلي ، كما في بعض اللغات الافريقية .

p باء مهموسة غير منفوحة ، كما في الفرنسية والايطالية والسريانية والهندية .

ph باء مهموسة ومنفوحة ، كما في الانكليزية والسريانية والعديد من اللغات الاخرى .

p باء مهموسة وغير منفوحة مفخمة ، كما في السريانية والروسية .

ph باء مهموسة ومنفوحة مفخمة ، كما في السريانية.

الاصوات الشفوية

p b

الاصوات الشفوية

p ph p ph b b bh b

لناخذ مثلا اخر . ان الفرد غير المتخصص والمسرحي غير المدرب صوتيا قد يتصور ان للراء صوتا واحدا بينما في الحقيقة للراء اصوات عديدة تختلف من لغة الى اخرى. يوجد اكثر من نوع واحد من الراء في اللغة الواحدة . من هذه مثلا نجد :

١ ـ alveolar trill الراء اللثوية المكررة : كما في العربية والروسية والاسكتلندية والاسبانية والايطالية ... الخ .

٢ ـ alveolar tap الراء اللثوية المستلة الهادفة : كما في العربية والروسية والاسبانية والايطالية .. الخ.

٣ ـ alveolar flap الراء اللثوية المستلة العابرة : كما هو نطق التاء والدال والنون في بعض المواقع في الانكليزية والامريكية .

٤ ـ alveolar approximant الراء اللثوية المتدانية : كما في الانكليزية البريطانية .

٥ ـ retroflex approxinant الراء الانثنائية المتدانية : كما في اغلب المواقع في الانكليزية الامريكية .

٦ ـ uvulor trill الراء اللهوية المكررة : كما في بعض اللهجات الفرنسية .

٧ ـ uvular fricative or approximant الراء اللهوية الرخوة والمتدانية : كما في لهجة باريس .

نرى كانه عندما يكون الممثل على علم بمثل هذه الانماط للراء تكون مهمة تقمص شخص يتكلم العربية بلكنة روسية او امريكية او انكليزية سهلة للغاية .

اما عندما نريد تقليد شخص يتكلم العربية بلكنة هندية وجب علينا معرفة حقيقة مهمة عن اللغات الهندية الا وهي المناورة الانثنائية retroflex sounds . وهذه هي الاصوات التي تمنح اللغات الهندية ذلك الوقع الذي تمتاز به ، والذي يحس به كل واحد منا بالرغم من عدم معرفتنا بماهية هذه الظاهرة . وكل ما يقوم به المخرج او المدرب هو منح الممثل الايعازات اللازمة لتنفيذ عملية انثناء اسلة اللسان في اصوات الراء والتاء والدال والنون الخ ، وبذلك يكون قد ساعد الممثل على التجسيد الكاريكاتوري للكنة الهندية موفرا للمشاهد ـ المستمع وسائل الاقتناع بقابليته . واريد ان الفت نظر القارىء انني استعملت اصطلاح « الكاريكاتور » انطلاقا من مفهوم الرسم الكاريكاتوري الذي يميل الى ابراز اكثر سمات المرء وضوحا ولربما على حساب السمات الاخرى ، مؤديا بذلك الغرض المبتغى .

وبعد هذه الامثلة عن ماهية الاصوات القصيرة في اللغات وكيفية الاحساس بها وادائها ، وجب التهريج الى الاصوات الطويلة التي قد تكون هي الاهم عند محاولة الممثل محاكاة ابناء لغات اخرى . ففي اللغة الايطالية ، مثلا ، تكون مسألة الالمام بالنبر والايقاع rhythm مسألة مهمة وتصير مسألة السرعة في الكلام tempo بنفس المستوى من الاهمية . فمتى ما عرف الممثل ان النبر يقع اعتياديا على المقطع ما قبل الاخير وان سرعة الكلام عنصر مهم اصبح بمقدوره التقرب من تقليد النطق الايطالي .

وليس المهم فقط التعامل الارادي او الشعوري بهذه السمات الطويلة بل يحب ايضا تجنب اضفاء صفة الرتابة على الكلام باساءة استعمالها او بالعكس : اي التعمد في خلق الرتابة عندما يستدعي المشهد التمثيلي .

وهذا يصح طبعا بالنسبة للغة الام او اللغة الاجنبية .

والرتابة تظهر عادة بشكلين رئيسيين :

١ ـ الرتابة في التنغيم وكل ما يتعلق به من اداء النغمة او درجة الصوت

٢ ـ الرتابة في اداء النبر والايقاع .

بالنسبة للرتابة في التنغيم قد يميل المرء الى اعطاء كل المقاطع الكلامية نفس الدرجة الصوتية وبذلك تصبح المقاطع كلها على نفس الحدة الصوتية . او قد تتخذ شكل الاكثار او الاقلال من النغمات الصاعدة او النازلة في مطلع الجمل او في اواخرها ، وقد تكون هذه الانماط التنغيمية الرتيبة مقصورة على اشخاص معينين . ولكننا غالبا ما نحس بها عند تأدية نص لمسرحية اجنبية حيث يظهر ان الممثلين يضفون سمات نظامهم التنغيمي على سمات النظام التنغيمي للغة الاجنبية .

اما الرتابة في الايقاع فان اجلى صورها تتجسد في السرعة او البطء في اداء المقاطع التي تقرر ايقاع الكلام او في منح المقاطع نفس الطول او القصر او منحها نفس القوة شدة او وهنا . فاللغة ، اية لغة كانت ، لا تؤدي بشكل طبيعي مالم تكن كل سماتها من قصيرة وطويلة متوفرة .

وبالاضافة الى السمات الصوتية الطويلة التي يمكن السيطرة عليها والتحكم بها ورفعها الى مستوى الاداء عند الانسان سمات صوتية لا يمكنه ترويضها والسيطرة عليها لفترات طويلة وهي ما نسميها بنوعية الصوت voice quality . وهذه النوعية هي التي تمنح كل انسان طابعا صوتيا خاصا به لا يشاركه فيه احد الا في حالات جدا نادرة . وطابع الصوت شيء موروث تستقر سماته بعد فترة المراهقة ويعكس التركيب المورفولوجي لاعضاء النطق جميعها ، فالانسان قد يولد بصوت فيه بحة او غنة او عنعنة (اي طغيان وقع صوت العين على صوت الشخص) ، وهو لا يتغير بعد مدة المراهقة الا في حالات المرض او التقدم في العمر . وهذا لا يعني بأي حال من الاحوال ان الشخص ، وبالذات الممثل ، لا يستطيع اخفاء نوعية صوته وتبني نوعية اخرى ، ولكن هذا الاستثناء يكون مؤقتا جدا لانه في الحقيقة فرض قسري على اعضاء النطق التي تريد ان تعود بالسرعة الممكنة الى وضعها الطبيعي .

ونعود في الاخير لنقول مرة ثانية ان تشريح وتحليل الظاهرة الصوتية هي من اختصاص علم الصوت الذي بأمكانه تدريب الممثل ، غير الموهوب في المحاكاة الصوتية وتمكينه من اداء اي مشهد يستدعي ان يكون الصوت بغنة او ببحة او بعنعنة وما الى ذلك .

هوامش

بشر ، كمال ، علم اللغة / الاصوات ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .

محجوب ، فاطمة ، دراسات في علم اللغة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٦ .

يوحنا ، ادور ، الراء في العربية : دراسة صوتية (تحت الطبع) .

Aber,rombie,D. ,problems and principles in Language Study. Longman. 1956. Macarthy. p. ,Talkinj about Speakinj, 0.U,P.,1956 .

Oaisho, Edward Y., P Sounds in Arabic † ,AIMustansiriyah Literary Review, Vol. 1,1976 . leoIffrb ,ffff, ,,z etaoishrd cmfw vbgk rzfiflff

مدخل الى المسرح الجزائري

المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف

بوكروح مخلوف

- من المؤكد ان الجزائر لم تعرف قبل الحرب العالمية الاولى غير القراقوز وبعض الاشكال الفكاهية التي كانت معروفة في ذلك الوقت ، ولسنا نعرف بالضبط متى ظهر القراقوز في الجزائر ، كما اننا لا نجد له ذكرا في كتب المؤرخين والرحالة قبل الاحتلال الفرنسي ، وكانت حفلات القراقوز تقام في شهر رمضان ، وكذلك المداحون الاسلاميون كانوا يقومون بتشخيص ابطال قصص عنترة ورأس الغول .

غير ان هذا الشكل الفني لم يستمر طويلا اذ سرعان ماقررت السلطات الفرنسية منع هذا التعبير الفني .

ان محاولة تحديد تاريخ النهضة المسرحية في الجزائر بالفترة التي كان رجال الثقافة الفرنسية يؤسسون كيانا مسرحيا قائما بذاته يهدف الى نشر ثقافته وتخدير وطمس الثقافة الوطنية خوفا من الحركات الوطنية ، لانه لم يكن الحافز الحقيقي لبدء النهضة المسرحية في الجزائر حيث انه يؤثر في الجماهير الشعبية ولم يستطع توجيهها لاعتبارات عديدة اهمها فقدان الثقة في كل عمل فرنسي مهما كان نوعه .

ولعل اهم عامل شجع بداية النهضة المسرحية في الجزائر هو نزول بعض المسرحية العربية بالجزائروبعض رجال المسرح العربي أمثال « جورج أبيض » وذلك سنة ١٩٣٨ . جيث بدات تظهر بعض البذور المسرحية في شكل بدائي .

شهدت الجزائر بعد الحرب العالمية الاولى فترة مثمرة بالغناء والموسيقى وفي سنة ١٩٣٨ ولاول مرة قدم الممثل « عادلو » مشهدا هزليا في احدى القاعات السينمائية بالعاصمة من تاليف « محي الدين بشنارزي » ، وهكذا بدات تجمعات صغيرة لبعض الممثلين يشكلون فرقا صغيرة ويقومون بتقديم مسرحيات هزلية في شكل (اسكاتش) .

ولو القينا نظرة سريعة الى نصوص المسرحيات المستوحاة من مسرح «رشيد القسنطيني » ومحي الدين بشتارزي لاكتشفنا ان المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الاستكتشات الاولى تقدم في مقاهي الاحياء الشعبية المزدحمة بالسكان ، ولبى منذ البداية الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الاصيلة ، انه مسرح ارتبط بالغناء وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة واداء الدور بل واطراب المتفرج .

المسرح الجزائري في ابان الثورة :

ابتداء من سنة ١٩٤٦ عرف المسرح الجزائري صعوبات سياسية كادت ان تقضي على نشاطه ، فلقد عملت السلطات الاستعمارية على ازالة الموسم المسرحي وطرد فرقة المسرح العربي من دار « الاوبرا » بعد ان حجزت اجرة اعضاء الفرقة لمدة طويلة ، غير ان اعضاءه استمروا في العمل رغم الموقف التعسفي والرقابة التي فرضتها السلطات الاستعمارية حيث استطاع المسرح الجزائري أن يقدم عدة عروض لا في العاصمة فحسب بل عبر مختلف المدن الجزائرية .

بعد اندلاع حرب التحرير شهد المسرح الجزائري منعطفا حاسما في تطوره فوجد نفسه أمام مشكل صعب فالبقاء في الجزائر ومواصلة العمل وقبول بعض

المساعدات الفرنسية معناه مواصلة العمل تحت التبعية. فكان ان اضطر الى مغادرة الجزائر والعمل في الخارج .

ـ كانت سنة ١٩٥٥ بداية تاريخ المسرح الجزائري في المنفى ، الجزء الاول منها في فرنسا من ١٩٥٥ الى ١٩٥٨ والثاني في تونس من ١٩٥٨ الى ١٩٦٢ . بالنسبة للجزء الاول فلقد واصل المسرح العمل تحت ضغوط سياسية قاسية حيث لم ينحصر بنشاط الفنانين في العمل الفني بل شمل النشاط السياسي ايضا . فلقد شاركوا في المظاهرات العديدة التي كان ينظمها العمال المغتربون اضافة الى الاساءات التي كانوا يلاقونها من قبل الشرطة الفرنسية اثناء تقديمهم للعروض المسرحية حيث كانت القاعات تحاصر في كل مرة .

في سنة ١٩٥٦ عندما بدات الثورة المسلحة تأخذ مجراها الطبيعي لتعم كافة الميادين بما في ذلك الميدان الثقافي ، بقيت فكرة تكوين مجموعة فنية تتمخض في فكرة مسؤولي الجبهة ، وفي شهر نوفمبر من سنة ١٩٥٧ وجهت الجبهة نداءها الى جميع الفنانين الجزائريين وذوي الكفاءة في هذا الميدان سواء كانوا في وطنهم او في الخارج ودعتهم الى تكوين فرقة فنية تكون قادرة على الرد على المزاعم الفرنسية والبرهنة على الشخصية الجزائرية المستقلة التى لا يربطها بفرنسا اي رابط .

تأسست الفرقة الفنية الوطنية في افريل ١٩٥٨ بتونس فكانت بمثابة الجانب الاخر من العمل الذي اخذت جبهة التحرير على عاتقها القيام به وهو التعبير بشكل حي لشعوب العالم عن حقيقة الشعب الجزائري لقد وقف المسرح الجزائري ابان الثورة الى جانب المعركة مبرهنا في كل اعماله على وجود وصلابة الكيان الوطني والمقومات العربية الاسلامية للشعب الجزائري الثائر من اجل قضيته العادلة .

كان اول عرض قدمته الفرقة « **نحو النور** » وهو عبارة عن لوحات من كفاح الشعب بالاضافة الى اعمال اخرى « **اولاد القصبة** » لعبدالحليم « راس والجثة المطوقة » لكاتب ياسين كما قامت الفرقة بجولة لبعض الدول الشقيقة والصديقة وقدمت عروضا كثيرة وشهدت اقبالا شديدا . كان الهدف من هذه الجولات هو اطلاع الراي العام العالمي على القضية الجزائرية وان هناك شعبا يكافح من اجل استرجاع كرامته وسيادة وطنه . ومهما يكن من امر فلقد عمل المسرح الجزائري اثناء فترة حرب التحرير على ان يكون دوما وثيق الصلة بكفاح الشعب ، وكان شغله الشاغل النضال في سبيل تحرير الارض ، غير انه لم يكن يمتلك الامكانيات المادية والبشرية الكافية ، ورغم ذلك فلقد لعب دورا كبيرا في النضال السياسي الى جانب الكفاح المسلح الذي كان يخوضه الجندي في الميدان .

المسرح الجزائري بعد الاستقلال

بعد الاستقلال اخذ المسرح الجزائري مهمة جديدة تختلف عن تلك التي كانت اثناء الحرب التحريرية ، اذ استعمل كسلاح للتعريف بالقضية الجزائرية للراي العام العالمي ، لذا حدث تغيير من حيث المضمون .

دخلت الجزائر مرحلة جديدة وهي مرحلة البناء والتشييد ، ومن هنا كان على المسرح ان يقف الى جانب التحولات التي شهدها المجتمع الجديد ونظرا لاهمية الثقافة والمسرح كواحد من روافدها اقدمت الحكومة على تأميمه . ويأتي من اللائحة التي اصدرها المسرح الوطني سنة ١٩٦٣ التعبير عن هذا الهدف بما يلي :

«اصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته ... مسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري ، الواقعية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل ، وسيكون خادما للحقيقة في اصدق واعمق معانيها ... ان المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب وسوف لا يتجنب المناقضات ولا ينقاد للتفاؤل الاعمى ، ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري .. ولا يمكن ان يتصور فن درامي مسرحي بلا صراع ، اذ بغيره ستتجرد الاشخاص من الحياة ومن الرونق» .

هذه بعض الفقرات التي وردت في اللائحة المذكورة والمتضمنة الخطوط العريضة التي سينشأ بناء عنها المسرح الوطني ، والمدركة لاهمية المسرح وللرسالة التي يمكن تقديمها خدمة للجماهير .

١ ـ رويشد :

سوف نتعرض لمسرح رويشد من خلال ثلاث مسرحيات : حسان طيرو ، الفولة ، البوابون ، باعتبار ان كل واحدة تمثل مرحلة معينة .

رويشد فنان شعبي يسلك طريقة التعبير البسيط المباشر ويستخدم في سبيل البلوغ الى تلك الدرجة من الوضوح والعمق خبرته الطويلة كفنان يتناول الامور والمشاكل الشعبية لا من خلال النظريات والصيغ الموضوعية مسبقا بل من خلال تجربته الفنية التي حصل عليها من افراد الشعب بمختلف اوساطه وطبقاته . استطاع رويشد ان يعبر عن افراح وآلالام الشعب في لغة غنية وملونة ، وفي بساطة ساذجة .

أ ـ حسان طيرو :

انها مسرحية تروي قصة اب بسيط يعيش حياته مع زوجته في بيته الصغير ، فاذا بصديق له يأتيه طالبا منه المساعدة المتمثلة في اسكانه في بيته لفترة معينة ، ولكن حسان يفاجأ عندما يعلم حقيقة قصة صديقه احمد،

غير انه يتحمل مسؤوليته امام هذه المشكلة الخطيرة ويواصل مساعدته حتى النهاية .

يعالج رويشد في هذه المسرحية قصة فدائي ، اذ يطرح من خلالها قضية الثورة المسلحة بعد الاستقلال ولكن بطريقته الفنية الخاصة فيضفي عليها الطابع الهزلي رغم جدية الموضوع ، غير ان عنصر الضحك لم يقلل من اهمية الموضوع بل ليؤثر اكثر فأكثر على الجمهور دون اهمال الجانب الواقعي .

— حسان طيرو تعبر عن لحظة من اللحظات التاريخية للثورة التحررية ، يأخذ دور المراة ابعادا جديدة عن مشاركتها في الحرب الى جانب الرجل تتمثل في المسرحية بدور « زكية » زوجة « حسان » التي عانت معاناة شديدة من طرف المستعمرين اثناء التفتيش عن « احمد » ، اذ نراها تصمد في تلك المواقف الخطيرة الى النهاية .

والشيء الذي يلفت الانتباه اكثر هو عندما نرى « رويشد » ببساطة يتخذ هذه المواقف في مواصلة مساعدته « لاحمد »

اما الجمهور في هذه القصة الدرامية فنراه يضحك من البداية الى النهاية ويظهر رويشد وكأنه حزين وتتضح هذه الصورة في صوته ، في حركاته من نظراته وفي كل ملامحه .

والفكرة الرئيسية التي اراد « رويشد » معالجتها في هذه المسرحية والتي وفق فيها الى حد بعيد وهي تحطيم فكرة البطل في الثورة المسلحة المتمثلة في شخص

« احمد » لان البطل الحقيقي هو الجماهير ولعل اوضح دليل هو اهتمام وانضمام « حسان وزكية » للقضية والتزامهما بتحمل المسؤولية مهما كانت الصعوبات والعراقيل التي تعرضا لها من جراء ضغط السلطات الاستعمارية اثناء البحث عن احمد .

ب — الغولة :

تعالج هذه المسرحية احداثا راهنة يعيشها شعبنا يوميا بأعصابه وفكره وتدور مشاهدها حول مواضيع الساعة مثل التسيير الذاتي والبيروقراطية وتتعرض بنقد لاذع لتلك الشرائح من المسؤولين الذين لا يتمتعون بالصفات اللازم توفرها في كل شخص اهل للمسؤولية ، فالغولة هي تلك الشره المريض نفسيا الذي يريد ان يلتهم كل شيء .

تشمل المسرحية على لوحات مختلفة يربط بينها موضوع اساسي هو تشييد الجزائر من جديد ، فكانت هذه اللوحات رائعة من ناحية التمثيل ، ورغم انها تتناول موضوعا جديا فانها لا تخلو من الهزل ، الهزل اللاذع الذي جسده رويشد في الرجعيين والمناهضين للثورة .

انها مسرحية صادرة عن فكر يملك الصفات الضرورية للتعبير عن المشاكل الاجتماعية بصورة فكاهية ، والجمهور عندما يضحك الى حد الانفعال الشديد عبر مشاهدة الغولة انما يضحك من بشاعة بعض النفسيات المنحرفة التي تظهر امامه عارية على حقيقتها خالية من الستائر والبروتوكولات البائسة . استعمل رويشد الضحك كوسيلة للتعبير عن الالتزام الثوري مدركا لاهمية تأثيره واعتباره من امضى الاسلحة التي يستعملها الكاتب .

ان مسرحية الغولة نابعة من الواقع الثوري المبني على النقد الذاتي وتعرض علينا نموذجا من الادب الفني بالفكاهة والانسانية والمزود بعقل فطن وشعور بالقضايا الرئيسية الحالية ، وهو في نفس الوقت صورة للعقلية الشعبية المملوءة بالفعالية والشباب والنضج للضحك على عيوبه .

ولقد حدثنا رويشد عن اناس نراهم يتكلمون كثيرا ويدعون الاشتراكية والثورة ولكننا في نهاية المطاف نكتشفهم اعداء للثورة من الداخل يرددون شعارات جوفاء فحسب ، وعدو الثورة في الغولة ليس « جان بول » ولكنه « سي فلان » ذلك السيد العظيم المدعي باحترام القضايا الوطنية ، بل البيروقراطي والانتهازي .

أ — البوابون :

البوابون مسرحية تروي حياة اشخاص يمثلون نماذج مختلفة في المجتمع الجزائري ، اسماعيل وفاطمة البوابان — عاشور مواطن مخلص ، يوسف وصولي عائشة البوابة ، ربيعة اخت لفاطمة تبحث عن مصلحتها لذلك فهي تتزوج من يوسف ، كما انها تقدم لنا نماذج اخرى هم اولئك المتسكعون الموجودون في المدن الكبرى .

مسرحية البوابون مجموعة من المواقف التمثيلية القصيرة تبرز مشاكل البسطاء اصحاب المهن الهامشية ، وقد تمكن من رسم حياة هؤلاء المتسكعين في الشوارع وهم يقضون جل اوقاتهم في ساحة المدينة متنقلين بين المقهى وعمارة البواب .

اما عن الفكرة التي اراد رويشد معالجتها فهي طرح مشاكل بعض البسطاء الكادحين وتقديمهم في مظهر الضحايا البريئة والابطال الكرماء الذين يناضلون للدفاع عن قيمهم تجاه تطور المجتمع وقسوته وانحلاله الاخلاقي من خلال لقطات سريعة ولحظات من حياة الحي ، ولعلنا نجد في هذا التركيب الدرامي الشيق وفي تركيز الاهتمام على مشاكل عاشور وفاطمة واسماعيل ما يبرز استعمال المخرج للاسلوب الواقعي تارة والعمل الى التجريد والاشارة تارة اخرى . في حين اهتم البناء الدرامي ببسط قضية البواب وزوجته ، اما الشخصيات الاخرى فقد استعملها لخلق الاطار الاجتماعي العام للمسرحية وقد

استغلها المخرج في تقديم بعض اللقطات السينمائية التي تصور هذه البيئة .

اما رويشد فقد عمد في معالجته لمسرحية (البوابون) على وضع المشاهد في موقع حرج من خلال المواقف التي قدمها وخاصة اثناء كشفه لبعض الحقائق لذلك اثار الضحك فينا .

ح ــ كاتب ياسين :

بدأ كاتب ياسين تأليفه الادبي بكتابة أول قصة حب بالاشتراك مع احد اصدقائه ، ونشر ديوانا شعريا تحت عنوان (مناجاة) ، ومن أشهر مؤلفاته رواية « نجمة » ، في حين كتب للمسرح المؤلفات التالية : « الجثة المطوقة ــ مسحوق الذكاء ــ الاجداد يزدادون ضراوة وكذلك مسرحيته العالمية « الرجل صاحب نعل المطاط » ، واخيرا « محمد خذ حقيبتك ، وحرب الالفي سنة » تعتبر (الجثة المطوقة) احدى المسرحيات التي نتعرف فيها بعمق على شخصية الكاتب ، وهذه المسرحية شعرية ذات عمق في مضمونها وبلاغة تعبيرها وجمال موسيقاها ، وابرز شخصيات المسرحية « نجمة ولخضر » وتمثل نجمة تلك المراة الهائمة كشبح ابيض في شوارع العاصمة بملامح مفجوعة ، هذه المراة التي يبعث الريح باطراف وشاحها الابيض ، كالجزائر ابان الاستعمار ، هي التي يتصارع عليها الرجال ، ينسوها فتلحق بهم ، تنساهم فيحلمون بها ويقتلون من اجلها . هي التي يدوسها الرجال في المظاهرات كما لو كانت رغبتهم الاخيرة .

ويجسد الناقد جلال العشري تلك الرواية بقوله : « ان نجمة في الحقيقة هي الجزائر الخالدة والجزائر التي ادمتها جراح الحرب وهي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت ، عندما تواجه ماضيها ، انما لتسأل الاجداد عن تراثها اما عندما تصاب بالجنون فهي تصاب به من فرط الحسرة كما اصيب به « الاخضر » من فرط العذاب .

ان مسرحية الجثة المطوقة قصة لها وزنها في مجال الادب العالمي ومسرحية تصور مأساة الانسان الثائر في كل زمان ومكان ، وهي وثيقة تاريخية اخذت سندها التاريخي من واقع كفاح الشعب الجزائري :

« حي القصبة ذات مساء متوتر ، تدخلت جيوش الغزاة بكل وحشية وسقط « الاخضر » جريحا « انا الرجل القتيل لغير سبب واضح وسأبقى كذلك ما دام موتي لم يعط اية ثمرة » .

ــ الرجل صاحب نعل المطاط :

قبل كتابة مسرحية « الرجل صاحب نعل المطاط » سبق له ان زار الفيتنام مرتين ، وبعد ثلاث سنوات من دراسة التجربة التي رآها وترجمة الاحاسيس التي ارتسمت بذهنه ، والبحث في الوثائق التي حملها معه من الفيتنام عن ثورتها العظيمة .

واذا كان ياسين قد كتب للمسرح من قبل مسرحيات مثل الجثة المطوقة والاجداد يزدادون ضراوة ومسحوق الذكاء ، واختلف بين مسرحياته باختلاف التجربة التي عاشها ، نجده في مسرحية « الرجل صاحب نعل المطاط » يدشن مرحلة جديدة ككاتب مسرحي فيقوم لاول مرة بتجربة في المسرح الوثائقي .

ان « كاتب ياسين » في هذه المسرحية يؤرخ للثورة الفيتنامية وذلك بالرجوع الى القضية الفيتنامية مستنبطا خفايا الاستعمار والامبريالية ولا تكتفي هذه المسرحية بالتاريخ بل تنقلنا للحاضر الى مشاهدة بناء الجسر المحطم الى بداية الاستعداد لمعركة « ديان بيان فو » الشهيرة الى المواقف الانسانية التي لا تحتفظ باسماء الابطال بقدر ما تظل صورهم عالقة بذهن المتفرج لديه اروع امثلة البطولة الشعبية . تمتاز هذه المسرحية عن سابقاتها بالبساطة في الشكل ويعلل الكاتب هذا الراي بقوله : « **انني اواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية لذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي لبلوغ اهداف ومطامح الجماهير الشعبية** » والمسرحية تعتبر تحولا هاما من ادب الكاتب من حيث انها المسرحية الاولى التي تدور حوادثها خارج ارض الجزائر .

تعطي هذه المسرحية البطولة للشعب وتتجلى تلك البطولة في شخصية « العم هوش منه » . اذ كان النموذج الانساني الذي يقف في الطليعة والمتمثلة في مجموع الشعب الفيتنامي ، ورغم السجون والقسوة التي عانها « هوش منه » يظل في قلبه الحنان والعطف وانسانية دافقة بالحياة نحوها ونحو الاشياء . ففي مشهد السجن نراه يلتقط وراء القضبان وردة حمراء ويحتضنها قائلا لها : « ريحة وردة موردة في حبس يظهر ظلم العالم كله » وكما هو واضح من هذه المسرحية فان ياسين يجسد اتجاهه نحو المسرح السياسي الذي يعتمد على الوثائق التاريخية كما يبدو في هذا النموذج مدى فعالية الدراسة الميدانية لموضوع العمل الفني ، لذلك كان طبيعيا ان تنجح هذه المسرحية جماهيريا نظرا لتلك المعلومات الوافية التي قدمها الكاتب .

٣ ــ ولد عبدالرحمان كاكي :

لعب ولد عبدالرحمان كاكي دورا ايجابيا في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص والمتميزة باستلهامه للاساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضايا

اجتماعية .

من اشهر مؤلفاته « الغراب والصالحين ـ بني كلبون ـ ديوان لملامح ـ كل واحد وحكمه ـ افريقيا قبل سنة ـ الشيوخ ـ كما قدم على خشبة المسرح الوطني الجزائري عدة مسرحيات من اخراجه .

في مسرحية الغراب والصالحين ينقلنا « كاكي » الى قرية اصابها القحط ، فيضطر سكانها الى مغادرتها وعندئذ يأتي الغراب بعد ان ترسل له ثلاثة اولياء غير ان السكان يرفضون استضافتهم فينزلون في ضيافة « حليمة العمياء » التي تذبح لهم عنزتها الوحيدة ، فيقرر الاولياء مكافأتها على تلبياتها وبذلك تتمكن من اقامة « غرابة » في بيتها لتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية الى ان يأتي احد اقاربها ويهدم « الغرابة » تحت شعار : « ان العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية » .

تبرز هذه المسرحية بوضوح الدعوة الى القضاء على الخرافات وكرامات الاولياء ويبدو من المخلص السابق ان « عبدالرحمن كاكي » متأثر الى ابعد حد بمسرحية « بريخت » ، « الانسان الطيب » .

اما مسرحية كل واحد وحكمه فيبدو ان موضوعها جزائري وهي تصور اسطورة الفتاة التي حاول والدها ارغامها على الزواج من شيخ عجوز متزوج بثلاث نساء وله اثنا عشر ولدا ، ولكن الفتاة تحب شابا فترفض الزواج بالشيخ وتنتحر ليلة زفافها فتسرع الشياطين الى انقاذها كما تقول الاسطورة ، وتنتهي المسرحية بموت الرجل العجوز قبل ان يحقق ما اراده .

يظهر من خلال كتابات « ولد عبدالرحمان كاكي » الاتجاه الجديد في اعماله المسرحية ، الاتجاه الى الشعب والتفتح على معطياته الفكرية في مجال الاسطورة لبناء مسرح وطني اصيل واثرائه بمؤثرات اخرى عالمية .

٤ ـ مسرح الهواة :

المتتبع للحركة المسرحية الجزائرية يتأكد له يوما بعد اخر وتجربة بعد اخرى ان المسرح الهاوي في الجزائر يمثل اهتمامات الانسان الجزائري وواقعه اكثر من اي مسرح اخر .

واذا كان المأخذ الاساسي الذي يؤخذ على هذه التجارب المسرحية الشابة هو ان معظمها يموت طيلة الموسم ويعود للحياة مع مهرجان مستغانم للهواة الذي يعقد سنويا ، غير ان هذه الظاهرة بدات تزول واصبح المسرح الهاوي يحتل مساحته ضمن النشاط المسرحي لكل موسم وفي هذا الاطار يمكن ان نأخذ بعين الاعتبار العروض المسرحية التي قدمت في قاعة الموقار او على المسرح الوطني من خلال المهرجان الوطني للمسرح المنعقد طيلة شهر رمضان من سنة ١٩٧١ ، والعروض التي قدمت على نفس الخشبة خلال شهر ماي من سنة ١٩٧٦ يمكننا من خلال ذلك ان نسجل عدة ملاحظات عن المسرح الهادي :

ان اهم المواضيع التي يتعرض اليها مسرح الهواة هي على العموم قضايا سياسية تتناول مشاكل العالم الثالث ، ذات الابعاد السياسية والاقتصادية ، كما يتناول القضايا المحلية ذات الصبغة الاجتماعية . وتقدم هذه الاعمال في شكل لوحات مختلفة بعضها مؤلفة جماعيا والبعض الاخر فرديا او مقتبسة .

يستعمل مسرح الهواة في معظم انتاجه اللهجة المحلية الا ان ما يلفت الانتباه في هذه الاعمال هو كون مستوى المعالجة ضعيفا ، اي انهم يطرحون القضايا بصفة سطحية وفي شكل ردىء وممل .

غير انه لا يمكن الاكتفاء بعرض لاهم المواضيع التي يتعرض لها مسرح الهواة دون الاخذ بين الاعتبار المشاكل التي يتخبط فيها .

يعاني مسرح الهواة العديد من المشاكل التي كانت دائما عقبة امام تطوره من بينها المشاكل المادية كقلة المساعدات من طرف البلديات او الحزب . كما يعاني مسرح الهواة من مشكلة اساسية وهي ضعف الثقافة المسرحية والتكوين .

ورغم كل المشاكل التي يتخبط فيها مسرح الهواة فانه يتميز بمزايا تجعله يحتل المرتبة الاولى في الحركة المسرحية الجزائرية . فعناصره يدفعهم في غالب الاحيان للارتباط بالمسرح ، الدافع الفني بالدرجة الاولى والاحساس والقناعة بالدور الذي يلعبه المسرح جماهيريا كمدرسة للتوعية . اضف الى ذلك ان معظم اعمالهم من تأليفهم واخراجهم جماعيا ، كما انه يتمتع بخاصة اساسية وهو لحد الان لم يدخل كالمسرح المحترف في دوامة الجري وراء الميكروفون والشاشة .

واذا كان مسرح الهواة يعاني العديد من المشاكل بسلبياته وايجابياته فلا ينبغي ان نغض الطرف عنه ، بل يجب ان نتعامل معه وان نصدر الاحكام عليه مع الاخذ بالحسبان العوامل السابقة ومراعاة المكانة التي يحتلها في التجربة المسرحية الجزائرية ككل .

مشاكل المسرح الجزائري :

يمر المسرح الجزائري كغيره من المسارح بالعديد من المشاكل الداخلية ، تلك المشاكل التي تعوق تطوره ، ومن بينها :النص ـ اللغة ، الجمهور ، النقد ، سوف نتعرض

لكل مشكل على حده .

أ ــ النص : لعل اهم مشكل عانى منه المسرح الجزائري منذ نشوئه وخاصة بعد الاستقلال هو ازمة النص .

ان الدارس لتاريخ المسرح الجزائري يجد ان النص ارتبط منذ البداية بالعروض وكان لذلك تأثيراته على التأليف المسرحي في اوائل العشرينات ،اذ لم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح بل كان اعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا وعلى قصص الف ليلة وليلة ، ثم التجأ بعد ذلك الى الترجمة ولم تكن ترجمة بالمعنى الدقيق بل كانت نوعا من الاقتباس او الجزارة ، ومنذ ذلك الزمن والاقتباس يأخذ اشكالامتعددة أكثرتطورا وتنوعا حتى انه في بعض الاحيان لا يبقى من المسرحية الاصلية المترجمة او المقتبسة الا عقدتها او هيكلها البنائي ، كما حدث في مسرحية «الخبزة» «الطعام.. لكل فم» «لتوفيق الحكيم » فلم يبق من المسرحية الا فكرة الجدار ، اما حوادث المسرحية ومواقفها وحوارها فقد كانت جديدة تماما وهذا ما جعل المؤلف لا يجد ضرورة لوضع اسم « توفيق الحكيم » وذكره كمصدر للمسرحية .

ان هذا النوع من الاقتباس غلب على التأليف المسرحي في الجزائر منذ مراحله الاولى ويمكننا ان نشبه هذه الطريقة من الاقتباس التي تستوحي بعض الاساطير والحكايات الشعبية كما فعل الكاتب والمخرج « ولد عبدالرحمان كاكي » الذي التجأ الى هذه الطريقة ، فنجح في تحقيق نص متوازن يضم هيكل المسرحية الغريبة ويضع المضمون قصة شعبية معروفة وبلغة شعبية خفيفة .

والترجمة والاقتباس من المسرح الجزائري اقرب الى مفهوم الاعداد المسرحي وقد أتاحت هذه العملية الفرصة لتنشيط الحركة المسرحية حيث لم تقتصر على فرقة المسرح الوطني بل شملت ايضا جميع فرق الهواة ، ولكنها كانت في نفس الوقت انعكاسا سلبيا على التأليف المسرحي اذ انها خففت حدة الشعور بالحاجة الى نص محلي .

التجربة الثانية الجديرة بالاهتمام في مجال النص هي تجربة « كاتب ياسين » لقد توصل في بحثه الى ايجاد اشكال جديدة للتعبير اكثر قدرة على الوصول الى الجماهير ، فكتب باللغة الدارجة ايضا ، وقدم مسرحية « الرجل صاحب نعل المطاط » ثم « محمد خذ حقيبتك » ولاول مرة يظهر ياسين كاتبا وثائقيا سياسيا وروحا شعبية فكاهية ، وبهذا فانه حافظ على صفتين اساسيتين من صفات المسرح الجزائري في بدايته الاولى وهي الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال الناقدة ، فالارتجال في مسرحيات ياسين الاخيرة مباح للممثلين وللكاتب في نفس الوقت ، وخلال مئات العروض «لمحمد خذ حقيبتك» فان المسرحية لم تثبت على شكل معين بل انه يضيف اليها من لحظة الى اخرى والى جانب ياسين ظهرت محاولات شابة عديدة متأثرة ببعض الكتاب التقدميين امثال بريخت . وفي السنوات الاخيرة ظهر مشكل النص ليفرض نفسه على المسرحيين الشباب ، فوصلوا في نهاية بحثهم الى فكرة التأليف الجماعي ، وعلى الرغم من ان لهذا الاتجاه مبرراته الموضوعية والاجتماعية والتي تتعلق بظهور قوانين الادارة الجماعية والتعاونية لوسائل الانتاج. الا ان غياب النص المحلي هو السبب الرئيسي الذي دفع هواة المسرح من الشباب الى التأليف الجماعي في مسرح الهواة ، فكانت ظاهرة ايجابية ساعدت على تجاوز مشكل النص .

غير ان البحث الحقيقي عن حلول تحسم مشكل النص في الواقع تكمن في دراسة مادة المسرح كعرض وكنشاط انساني وثقافي لا كنص ادبي .

ب ــ اللغة :

ان اول مسرحية اخرجت في الجزائر كانت باللغة الفصحى مبادرة قام بها طلبة جمعية المسلمين ، الا ان الواقع وضرورة الالتحام مع الجماهير لم تكن لتشجع على الاستمرار فيهذه التجربة .

بيد ان المشكلة الحقيقية ليست بين الفصحى والعامية بل بين اللغة الادبية غير المسرحية وبالطبع.دون ان ننسى ان الامية التي تسيطر على الاغلبية العظمى من الجماهير الشعبية تشكل عائقا هاما امام اللغة الفصحى ، ولذلك فان محو الامية سوف يمكن من محو الفصام بين الدارجة والفصحى ، بين اللغة المسموعة واللغة المكتوبة . واذا كان المسرح قد دخل اقطار المشرق العربي وافدا من اوروبا كنص ادبي وكعرض مسرحي عن طريق الترجمة ، لذلك ارتبط منذ البداية بفئة مثقفة . فأنه في الجزائر ، اختلف الوضع تماما ، فظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين بل ارتبط من بدايته بشركة الاسطوانات حيث ظهرت اولى « الاسكتشات » المسرحية مسجلة على اسطوانات ، وكانت اسكتشات هزيلة غنائية غرضها جذب الجمهور عن طريق الضحك ، لذا سخرت اللغة لتحقيق هذا الغرض . ومضت المسرحيات على هذا المنوال تستخدم من اللغة ما يبعث على الضحك تخلط العامية بمفردات فرنسية .

واذا كان الكاتب المسرحي اول ما يخطر بباله ان روايته للتمثيل وانه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته، فحتم عليه ان يطرق الاذان بما الفت من لغة ، ومتى انقطعت الصلة ضاع التأثير وضاعت الفائدة المرجوة من العمل المسرحي ، لان المسرحية تقوم على الحوار فهو

كيانها العام ، ونحن في الجزائر نكلم بعضنا البعض بالعامية فتعودت اذاننا هذه اللغة وهي وثيقة الارتباط بحياتنا اليومية ، فمتى شاهد المتفرج مسرحية بالحوار العامي فانه يستمع الى اللغة التي استقرت في اعماق نفسه ، اما الفصحى فقلما نسمع بها حوارا وقلما نستعملها للحديث ومن ثم فهي على الرغم منا غريبة عن اذاننا ، ولو قدمنا مسرحية للقراء مكتوبة بالعامية لوجدنا صعوبة في فهمها ، ولو قدمناها للتمثيل مكتوبة بالفصحى لاذينا السماع بها .. وتلك هي المفارقة المشكلة !!

لقد ثار الجدال عن اللغة التي يجب استعمالها لا في الجزائر فحسب بل في المشرق العربي ايضا عانى مسرحه هو الاخر من هذه الظاهرة فلقد حاول « توفيق الحكيم » في مسرحيته « الصفقة » تقديم تجربة لغوية جديدة قال عنها في مقدمة المسرحية : « كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استعمالها في المسرح موضوع جدل وخلاف» فحاول تقديم في نفس المحيط المصري الريفي مسرحية « الزمار » بالعامية وقدم « اغنية الموت » بالفصحى فتوصل الى نتيجة وهي ان استخدام الفصحى جعل المسرحية مقبولة لدى القراءة ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة .

فالفصحى اذن ليست لغة نهائية في كل الاحوال كما ان استخدام العامية يقوم على اعتراض وجيه هو ان هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمان ولا في كل الاقطار فالعامية اذن ليست هي الاخرى لغة نهائية ، لذلك كان لابد من تجربة ثالثة لايجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى وهي في نفس الوقت ما يمكن ان ينطقه الاشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم ، لغة يفهمها كل جيل وكل اقليم وكل قطر ويمكن ان تجري على الالسنة في محيطها ، تلك هي لغة هذه المسرحية (الصفقة) . ويبدو ولاول وهلة لقارئها انها مكتوبة بالعامية . ولكنها في قراءة ثانية وطبقا لقواعد الفصحى فانما تنطبق على قدر الامكان على الفصحى ، بل يستطيع القارىء ان يقراها قراءتين (عامية وفصحى) .

غير ان موضوع المسرحية هو الذي يحدد لغتها وان الكاتب يجد نفسه مقيدا بذلك لانه يتخيل الشخصيات وهي تتحرك وتتكلم ، وان اللغة وسيلة وليست هدفا ، كما انه يمكن استعمال الفصحى عندما يرتفع المستوى الثقافي للجماهير العريضة .

واللغة المستعملة في مسرحيات رويشد على سبيل المثال قد تترك المسرح الجزائري لا يتجاوز نطاق المحلية وقد اكدت ذلك التجارب في المهرجانات العربية .

فاذا سلمنا باستعمال العامية مؤقتا هذا ليس معناه الهبوط الى اللغة السوقية ، بل العكس وخاصة وان العامية الجزائرية قريبة الى حد ما من اللغة العربية .

ج ـ الجمهور :

لا يمكن تصور مسرح بلا جمهور ، وتتميز المسرحية عن سائر الفنون بانها صورة من صور الفن تعرض ممثلة امام الجمهور ، يحتشد لمشاهدتها في مكان واحد بينما تختلف مستويات ثقافاتهم واتجاهاتهم الفكرية ، اذ يمكنك ان ترى في صالة المسرح نماذج مختلفة من الناس ، كما تلمح وجوها تتغير كل ليلة ، واجابتها عن حضورها المسرح تختلف ، البعض يجذبه اسم المؤلف والبعض انتاج المخرج والبعض الاخر تجذبه اضواء المسرح او يكون عابر طريق بالصدفة ، ولكن الجميع تجمعهم رغبة واحدة هي : التسلية والمتعة وقضاء وقت للاستفادة ، ويجمع تلك الاراء العامل الثقافي في المسرح .

والمسرح الجزائري ليس له جمهور عريض يحتشد لرؤيته ويتابع انتاجه ، وليس له تاريخ عميق يرتبط بافكار الشعب وآماله ، فنحن لا نزال نعتمد في مسرحنا على فئة قليلة ، ذلك ان المسرح لا زال لم يدخل بعد ضمن العادات الثقافية للناس كما هو الحال بالنسبة للغناء والسينما .ولن يصبح المسرح ضمن هذه العادات الثقافية الا بجهد علمي تشترك فيه الاجهزة والمؤسسات المسؤولة بغرض ان تفتح للجمهور نافذة من اعظم النوافذ اثرا وتجديدا للحياة ، ولكن ما تزال مسارحنا تعتقد انها مكلفة فقط بانتاج بعض المسرحيات وهذا جهد لا يكفي ، ففي مثل ظروفنا لابد وان تتكفل اجهزة المسارح بتطويرمقدرة الجماهير على التذوق المسرحي وتسليحها بالقدرة على الاستمتاع والاستيعاب الثقافي .

لم يكن في يوم من الايام الوصول الى المستوى الفني الجيد هدفا في حد ذاته ، وانما كان الهدف ان يلتحم الجمهور بالسلاح وان تزداد قاعدته وان يرتبط الناس ، والحقيقة ان الزيارات التي قامت بها فرقة المسرح الوطني مثلا عبر مختلف المدن تعتبر محددة جدا ولم تذهب الى الارياف ، فلقد حاول المسرح الوطني ان يكون اكثر حركة ونشاطا وقام برحلات ، غير ان هذا لم يكن كافيا ، لانه ليس من الممكن ان تغطي فرقة واحدة القطر الجزائري بكامله في ظل المركزية . ولهذا قامت السلطات المعنية على اصدار قانون اللامركزية وكان الهدف جعل المسرح اكثر حركة ونشاطا ، الا ان هذه الاخيرة لم تحقق الامال التي كان ينتظر منها باستثناء المسرح الجهوي بوهران خلال فترة محددة امتدت بين ٧٢ ـ ٧٥ .

لذلك كان المفروض ان تتوفر لكل المدن فرقها الخاصة حتى يستطيع المسرح ان يصل الى كل قرية ومدينة صغيرة ، ونظرا لطبيعة المسرح نفسه الذي لا يوجد بلا جمهور ، فهو لا يستطيع ان يصمت ولو مؤقتا واذا اراد ان يعيش يجب ان يفتح ابوابه كل مساء وان يسمح لكل المشاهدين بالدخول الى قاعاته ..

د ـ النقـد :

لا يمكن للمسرح ان ينعزل عن النقد الا اذا كان ما يقدمه لا يثير حاسة النقد ، وكلما اشتعلت معركة النقـد كان ذلك دليلا على حيوية الحركة المسـرحية ، وللنقد دور كبير في توجيه النهضة المسرحية لا يقل عن الدور الذي يقوم به اصحاب الفرق واعضاؤها .

ونظرا لاهمية النقد فلن العاملين في المسرح ينتظرونه بشغف كبير لان الكلمة تؤثر كثيرا على الفنان لانها توجه الراي العام الذي تتشكل اراؤه وعواطفه تبعا لكلمات النقاد ، ولما كان النقد ضروريا للمسـرح فهو بالتالـي مسؤول ، والناقد الذي يقوم به يجب ان يشعر بانـه يقوم بدور الموجه للعمل الذي نظرت اليه اكثر من عين واشترك في اظهاره اكثر من عقل ومفكر ، وعندما يقـدر الناقد مسؤوليته فان ما يكتبه ينال الاحترام من الجميع : الفنان والجمهور .

والنقد البناء لا يمكن ان يهدم عملا ولكنه يخلق الحذر ويجعل الفنان اكثر حرصا على الاتقان ويدربه على مواجهة الحقائق ، فالنقد السليم عملية توجيه وبنـاء بينما النقد المبتذل يسقط على صاحب الانقاض . ولكن النقـد لا يقوم بـه النقـاد وحـدهم من ذوي الخبـرة والاختصاص فهناك صنف اخر من النقاد الذين ليست لهم امكانية نشر المقالة في الصحف والمجلات ، هؤلاء هم الجمهور .

من هذه اللمحة الوجيزة عن اهمية النقد لدفع الحركة المسرحية وتوجيهها نستطيع ان نلمس ماذا فعل النقاد الجزائريون في مجال المسرح .

في الواقع ليس هناك الشيء الكثير ، فأجهزة الاعلام تقف موقفا سلبيا من المسرح وخير دليل على ذلك الاعمدة القليلة التي تظهر على صفحات الجرائـد اليومية والتي تفتقر الى النقد والمعالجة الموضوعية ، ولم يكن للنقد دور كبير في بعث وتوجيه الحركة المسرحية الجزائرية ، بل ان النقد المسرحي الجزائري هو نقـد سطحي وهامشـي في غالب الاحيان رغم محاولات بعض الصحفيين ولكنها غير شافيـة .

المسرح اللبناني

■ اعداد
سعيد طه



منذ الستينات حتى اليوم
اشارات في مساره واتجاهاته

دراسة

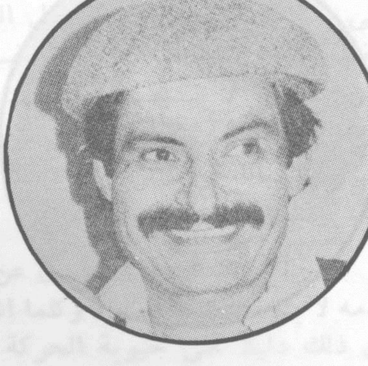
قد يكون من الصعب علينا ان نحدد بدقة تاريخ ولادة المسرح اللبناني ، لظروف عدة ، منها ان النشاطات المسرحية في لبنان ، اخذت بالظهور منذ اقدم العهود ـ وان يكن بشكل فردي وترفيهي اكثر منه مسرحي فعلي ـ وساهمت اجواء لبنان وظروفه الاجتماعية والسياسية ، وموقعه الجغرافي ، في بروز اسماء مسرحية عديدة بقيت تلمع وتشع في اطارها المحلي ، ما عدا قلة قليلة منها دفعها طموحها للخروج من التقوقع الداخلي ، فلم تجد امامها سوى مصر ملجأ لابراز مواهبها الفنية وذلك ابان الثلاثينيات وحتى اواخر الخمسينيات . وفي هذه الاثناء كانت ربوع الوطن تشهد مخاض الولادة المسرحية بشكلها المتكامل والفعال .. فعرف لبنان نشاطا مسرحيا مزدهرا في الستينات متخذا من الاجواء السياسية مادة تحريضية للعروض المسرحية . واثارت هذه الجراة في الطرح السياسي وانتقاد الاوضاع من على خشبة المسرح دهشة العديد من النقاد الفنيين والمراقبين السياسيين، وانقسمت الصحافة بين رافضين لها ومرحبين بها ، ومال الكثيرون يومها الى اعتبارها نزوة عابرة فرضتها الصراعات السياسية ... فراهنوا على تلاشي المسرح السياسي وانجرافه مع موجة التيار ، وانه لابدو وان تروضه الايام فيقف مع الجانب القوي والمسيطر على الساحة ، ويفقد بالتالي امكانياته الانتقادية وسخريته اللاذعة .

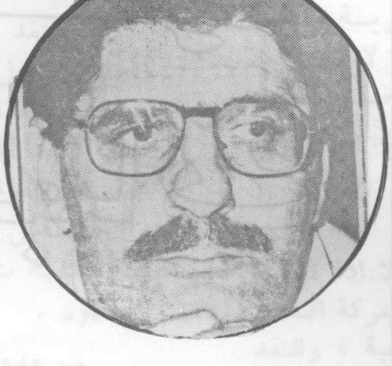
لكن الرهان سقط وانتصر المسرح السياسي اللبناني .. الذي اخذ يفرض نفسه على كافة النشاطات المسرحية اللبنانية منذ الستينيات وحتى يومنا الحاضر .

فرغم تعدد اتجاهات العروض المسرحية في لبنان ورغم تنوعها ، كانت جميعها تضطر للتعامل مع السياسة باشكالها المختلفة ... والا فشل العرض وسقط الممثلون فالجمهور الذي شهد ولادة المسرح في اجواء سياسة محددة بات يرفض الاذعان لعروض سطحية او هامشية، تحاول ان تسلخ القضايا الاجتماعية عن شؤون السياسة ، او تلهي المواطن بامور تاريخية وثقافية بحتة .. من هنا اصبح بامكاننا القول ان المسرح اللبناني هو مسرح سياسي بالدرجة الاولى ، وان تكن خطوطه السياسية وطروحاته غير واضحة المعالم في تلك الفترة ، او دون مستوى مواجهة الامور ، فمعظم الاعمال المسرحية السابقة كانت تتخذ من مهاجمة الدولة والتعرض للمسؤولين فيها سبيلا لترويج مسرحياتها بهدف تحقيق الربح التجاري ، معتمدين على نكات مباشرة وطروحات حادة دون توجبه عام في النص او تحديد للهدف المطلوب.

من هنا نرى أن تحديد الاتجاهات في المسرح اللبناني لابد وان يرتكز بدرجة اساسية على العروض المسرحية والوجوه الفنية التي احتلت الصدارة على خشبة المسرح منذ فترة الازدهار المسرحي في الستينيات وحتى اليوم ...

* في مقدمة هذه الاتجاهات ياتي **المسرح الغنائي الاستعراضي** الذي يعتمد في عرضه على صوت النجم







الغنائي ، وعلى تطعيم القصة بعدد كبير من الرقصات والدبكات الفلكلورية اللبنانية ... وابرز فنانات هذا المسرح ، فيروز وصباح ، حيث تشهد الخشبة اللبنانية منافسة فنية حادة بينهما ، ومجابهة مستمرة في سبيل انتزاع السيادة المسرحية ، فما ان تعرض مسرحية لفيروز حتى يقابلها عرض مسرحي لصباح في الوقت نفسه ، لان اختيار التوقيت نفسه للعروض هو جزء اساسي من المناقشة .

غير ان مسرحيات فيروز كانت في عطائها ومضمونها ولمحات الرحابنه فيها تتفوق على ما تقدمه صباح كثيرا .

ومسرح الرحابنه هو مسرح الدراما الغنائية بمضمونها الانساني والمستند اساسا على صوت فيروز واغانيها العذبة ... وهذا لا ينفي صفة السياسة عن عروضهم . فقد اعتاد الرحابنه على استخدام السياسة والنقد اللاذع والمباشر باسلوب تحريضي هادىء وناعم .. يطرق ابواب الواقع بدقات خفيفة تشعر المقابل بوجودهم دون ان تستفزه لمواجهتهم .

لقد كان الطرح السياسي واضح المعالم في كافة مسرحياتهم الا انه طرح ليبرالي يواجه ويهادن ويبشر خيرا بالحاكم (وديموقراطيته) وامكانية تراجعه لتحقيق مطالب الشعب . الذي يرتفع صوته دائما من خلال صوت فيروز ليدغدغ آذان الحاكم ويشعره بوجوده .

ففي « هالة والملك »[1] ينتصر صدق هالة (فيروز) على الملك فيؤمن بها ويدرك ابعاد علاقته بالمواطنين فيعدلها وينشر الحرية والديمقراطية ! وفي « صح النوم » يخاف الحاكم من صوت الشعب المتجسد في شخصية فيروز ، فيرضخ له ويقبل به شريكا له في الحكم . ويلين الحاكم في « ناطورة المفاتيح » فيتراجع عن مواقفه ويقتنع بانه لابد من ارضاء الشعب ويتنازل له عن صلاحياته لانه بحاجة اليه ليحكمه ، اذ هو لا يجد مهنة سوى مهنة الحكم .

وتتابع صور الحاكم القوي المستبد والذي لابد وان يخضع لصوت الشعب . لان في كل حاكم كما يرى الرحابنه ، بذورا صالحة للانبات من جديد ... فيبشرون بالاصلاح ويؤمنون بالديمقراطية ووصول الشعب الى حقوقه بالضغط والوسائل السلمية .. وقد يحدث احيانا اخرى ان نرى الحاكم ضحية المتنفذين حوله ، فيسقط الحاكم ضحية لليبروقراطية كما في مسرحية «الشخص»، في حين يكون الامبراطور ضحية الانتهازية الثورية في مسرحية « يعيش يعيش » ويندر ان يسيل الدم على خشبة مسرح الرحابنه الا اذا كان الموضوع يمت الى التاريخ الغابر وكان الخصم مغتصبا اجنبيا .. كما في « جبال الصوان » ، حيث ارتفعت السيوف وسالت الدماء لتنمو الثورة وتنطلق .

وعلى العموم يمكننا القول ، ان مسرح الرحباني هو مسرح الرمزية الذي يبتعد عن الدخول في التفاصيل، ويتطرق للازمة من جوانبها السطحية وضمن مفاهيم ليبرالية بحته .

« مسرح غنائي برتوش سياسية »

اما صباح فقد كانت في كافة عروضها موالية للسلطة او على اكثر الاحوال عاتبة ... تشير الى الانتقادات باصبع خجولة وكأنها تهدف الى اثارة الضحك . والهزل من خلال انتقاداتها اكثر اثارة لشعور المواطنين ... وليس ذلك بغريب على صباح فمواقفها ومبادؤها وأساليب عملها الفني لم تكن يوما اكثر من مواقف سطحية مهزوزة تحددها المكاسب المادية والرغبة في التألق « وعقدة المواجهة » تجاه فيروز .

مسرح صباح هو مسرح استعراضي غنائي برتوش سياسية فقط ... اي مسرح تسلية لا اكثر ، احساسه صوت صباح ، ومكوناته جمالها ورونق ظهورها على

الخشبة ودبكات « كيغام » وفرقته المرافقة لها .

في « ست الكل » و « الجنون فنون » .. لم تستطع صباح ان تخطو اي خطوة مميزة تتجاوز اسلوب مسارح التصفيق والترفيه ... لذا كان لصباح موقعها الغنائي اكثر مما هو موقع مسرحي .

في هذا الاتجاه حاول عصام رجي ان يسير في نفس التيار فقدم مسرحية « عمي يابياع النفط » مستندا الى شهرته الصاعدة في تلك الاونة والى رغبته في الكسب المادي ، فكانت مسرحية ضعيفة واهنة ، سطحية في مضمونها ، ومبتذلة فيما رمت اليه . وقبله بعشر سنوات حاول وديع الصافي ان يجرب خطة ايضا في المسرح الغنائي فقدم مع نجاح سلام اوبريت « نهر الوفا » التي انتهت بنكسة مالية فادحة كلفته رصيده المادي خلال سنوات العمر ومجموعة متراكمة من الديون ، مما دفعه الى الهجرة الى الخارج لبضع سنوات .

*** الاتجاه الثاني هو المسرح الانتقادي الكوميدي ،** الذي يرتكز بالدرجة الاولى على شخصية النجم الاول **« الفوديت »** حيث يكون هذا النجم الفكاهي محور المسرحية وداينمو الحركة فيها .

ومن هؤلاء « شوشو » « وبنيه ابو الحسن » . ولشوشو بالطبع الطليعة في هذا المسرح . فهو صاحب الظل الخفيف والروح المرحة ، ساخر في طرحه الى ابعد الحدود ، وصلب في مواقفه اكثر من الجلمود .

من خلاله ولد المسرح الشعبي اللبناني ، عالج مواضيع الغاء والرشوة والفساد وهاجم المسؤولين بشدة .. وضع اصابعه على جراح الشعب . فأوجعهم واضحكهم في آن واحد . اقوى ما فيه انه كان مسرح العفوية ، يختار نصوصه ومواضيعه من خلال مجريات الحياة اليومية . ويضع سيناريو مسرحياته من خلال احاديثه مع العامة في الشارع والباص واماكن اخرى عدة .. يخزن في راسه ابرز ملامح الازمات ويدون في مخيلتهم معاناة الشعب اليومية .. ثم يضع حصيلته امام كاتبه المسرحي ليخرج بمسرحية يقول فيها بعفوية وبساطة اخطر ما يمكن ان يقال في حق السلطة والمسؤولين ، في افكاره صلابة المضطهدين وفي عطائه نقاده البسطاء المحبين . واضافة الى ذلك فان مسرح شوشو كان اول مسرح لبناني يومي استطاع ا ن يقدم خلال ثمانية اعوام متواصلة اكثر من لاثنين مسرحية ، بما في ذلك مسرحيات الاطفال ، فكان بذلك علامة مضيئة في تاريخ المسرح اللبناني والعربي ، استطاع من خلاله ان يخلق جمهور مسرح شعبي .

في « خيمة كراكوز » عالج الرشوة والفساد ، وفي « واوسين » و « مزقت نمرة » كانت مشاغل الناس اليومية تترجم على خشبة المسرح ... وفي « اخ يابلدنا » تجاوز شوشو نمطه السابق الى نمط اكثر شدة في المواجهة وحدة في القول والاتهام ، تحدث عن الغلاء وازمات السكن ، وعن بيع الضمائر ، والصحف ، والنواب .. فما كان من السلطة الا ان تدخلت ومنعت خروج اغنية المسرحية من على الخشبة وصادرت اسطوانات اغنية « اخ يابلدنا » من الاسواق ..

ومهما تحدثنا عن الفنان الكبير شوشو نبقى عاجزين عن اعطاء هذه الموهبة المسرحية حقها ، الا ان هذا لا يمنعنا ان نشير بالبنان الى بعض المآخذ التي وقع بها شوشو ، واهمها عدم الالتزام بالنص المسرحي ، حيث كان يصر دوما على هذا التجاوز ، وارتجال اجزاء من الحوار او بعض المواقف على الخشبة ، مستفيدا من ميزة مسرحه كمسرح « النجم الواحد » المعتمد على النص المرن مما يساعد النجم على الخروج عنه في مواقف تتطلب التجاوب مع الجمهور والمحاورة معه .

لقد كان شوشو يرفض الجمود في العطاء ويصر على التفاعل ، يساعده في ذلك سرعة بديهية وبشكل يتجاوز قدرة بقية الممثلين في الفرقة عن اللحاق به ، فبرزت بذلك فردية العطاء عنده ، واصبح شوشو هو نقطة الارتكاز التي يدور حولها باقي الممثلين في مسرحياته ، الى جانب هذا يبقى خطأ شوشو الكبير في عقدته السينمائية والتي دفعته لان يدفع رصيده المسرحي كله في سبيل انتاج افلام لم تلق النجاح المطلوب ، وكان نتيجة ذلك ان وقع شوشو في دوامة الديون والفوائد المتراكمة التي اثقلت كاهله وكاهل مسرحه ، حتى هوى تحت وطأتها وقضى عليه المرض والحزن والخوف من المستقبل بسببها . وهذه الازمة المالية لم تنحصر اثارها على النواحي المادية فحسب، بل عكست بعض السلبيات على نوعية مسرحياته .. فرغم نجاحها ، كان من الممكن ان تكون اشد صلابة واكثر توجيها والتزاما كما حدث في « اخ يابلدنا » عندما نقل مهمة الاخراج من برج فازليان الى روجيه عساف .. ولكن خوفه من المنع والمصادرة والغاء العرض وضغوط « الوجهاء » والمتسلطين على الفن ، كان يدفعه الى الابتعاد عن خط النهاية فلا يتجاوزه . وبذلك وقع شوشو بين نارين ، اما المحاربة والمنع والمزيد من الخسارة المادية التي لم يعد يستطيع تحملها ، واما الرضوخ والقبول بالحد الذي رسموه له ، والتخلي عن الطموح في الوصول الى مسرح شعبي ملتزم ، وكان الضغط قويا ، فلم يستطع ان يرفضه ، وانهى تعاونه مع « روجيه عساف » وعاد الى اسلوب الاخراج السابق مقابل مهادنة عروضه .

لقد كان مسرح شوشو بالفعل مسرح المواجهة مع النفس ، يلسعنا بنكاته اللاذعة ، ويحشرنا امام عيوبنا

التي يبرزها لنا فيضحكنا عليها ويؤلمنا منها .

« مسرح مكمل لمسرح شوشو »

كذلك الامر بالنسبة لنبيه ابو الحسن ، فقد اعتمد مسرحه ايضا على اطلاق النكات المباشرة والسخرية المتواصلة في تحديد الصور ، ورسم المشاهد ، متخذا من الدولة والمسؤولين مادة فكاهية يطعم بها مسرحياته وبدونها يعجز ابو الحسن عن احتمال جمهوره .

انه باختصار مسرح مكمل لمسرح شوشو نشأ على اساسه ، واستمد من حركاته واساليبه منطلق عمله .. ولم تساعده شخصيته الاعتيادية على اكتساب صورة النجم الفكاهي المضحك ، فكان لابد له من قناع يرتديه ليقرب الجمهور منه ، ويدفعهم لمزيد من الانسجام والضحك في مسرحياته ، فكان ان اتخذ من هذا شخصية « اخوت شانيه »(٢) شخصية ففنية يطل من خلالها على المسرح ، ولولا شخصية « اخوت شانيه » لما استطاع ابو الحسن ان يحافظ على موقعه بين جمهوره . ورغم كل ذلك بقي ابو الحسن اقل جراة من شوشو في تسمية الاشياء باسمائها ، واستخدام « الكليشيهات » السريعة اللاذعة ، لكنه يتفق معه بانه مسرح التنفيس عن الهموم ، وتخفيف حدة الكبت الاجتماعي والسياسي عند الجماهير ، في « نابليون وخوت شانيه » انتقد اضطهاد العامل وتسلط رب العمل وفي « الشاطر حسن » تعرض للسياسيين التقليديين واساليب حكمهم ... واصابت مساميره تخاذل السلطة في حرب (٦٧) في مسرحيته « اخوت شافيه في الجبهة » فقال ان الشعب وحده هو القوة المقاتلة امام الحكام والمسؤولون فليسوا سوى تماثيلَ باهتة .

لقد بدأ ابو الحسن بشخصية اخوت شانية بقوة وصلابة جعلت العديد من النقاد الفنيين يراهنون على استمراريته وموازانه لشوشو ...

لكن ابو الحسن عقب مسرحيته الاولى اخذ بالتراجع الى الخلف ووقع في مصيدة المسرح التجاري .

* **الاتجاه الثالث : هو المسرح السياسي الاجتماعي** الذي حاول العديد ان يقود دفته في سبيل بلورة عطائه ، وصقل مسرحياته بشكل يجعل انطلاقته اقوى واثبت مما هو عليه الان ... نشاهدنا فرقة المحترف (نضال الاشقر وروجيه عساف) ، وانطوان كرباج في مسرحيات محمد الماغوط ، وجلال خوري وشكيب خوري ، انطوان ولطيفه ملتقى ، وادونا غازي ، يعقوب الشدراوي وريمون جبارة ... الخ .

ولعل هذا المسرح كان اوسع المسارح واكثفها عطاءا لكثرة العاملين فيه وحساسية المواضيع التى يتناولهـا وعلاقتها المباشرة بالجمهور ، فرغم الاطار السياسي الذي كان يحيط بمعظم هذه المسرحيات ، ورغم الانتقاد ومحاولة الممثلين تجسيد طموحاتهم وبلورة عطاءاتهم بما يتناسب والوزن الاجتماعي والفني لهذا النوع من المسارح ، الا ان اغلبية اعمالهم لم تستطع تجاوز النجاح النسبي ونجاح المرحلة . وبقي الجميع يدورون في فلك واحد . وكان بريشت الملهم الاساسي للعديد منهم . اخذوا معظم مسرحياته وعربوها وبعضهم « لبننها » فنجح في تقديم مضمون جيد ، لكنه فشل في الوصول الى الهدف .

فمما يحتاجه هؤلاء المسرحيون هو وضوح الرؤية السياسية بالاستناد الى نصوص مسرحية محلية ، ولغة شعبية تخاطب العامة ، فتتجاوب معهم وتعالج مشاكلهم

ولهذا اهتز هذا المسرح بعد جولات الحرب ، وغابت عناصره بعد ان اقنعهم الاحداث بان الطرح السياسي لابد وان ينطلق من مفاهيم اخرى اعمق واشد صلابة .

« او ل المحرضين .. »

في طليعة هؤلاء ، جلال خوري ، وهو من اكثر المتعاملين مع برشت والمتعلقين به ، مستقل الانتماء ، يرفض التحزب ويصر على التعامل مع الواقع من خلال نظرة نقدية طبقية معدلة ، بحيث تأخذ خصائص وطبائع مجتمعنا بعين الاعتبار . انه من المحرضين الاوائل بدأ بـ « جحا في القرى الامامية » معلنا الهجوم على امريكا والكيان الصهيوني والامبريالية لتامرهم على الوطن العربي وتحويل لبنان الى مرتع لجواسيسهم .

ففي « سوق الفعالة » طرح القضية الطبقية بين المواطنين واشار باصبع الاتهام الى المسؤولين الذين يوزعون الامتيازات والمزايا لمن يرغبون ، مشيرا الى الوضع الداخلي اللبناني . ومن مسرحية « الرفيق سجعان » التي منعتها الدولة ، تناول موضوع الصراع الطبقي ، وكيف ان سجعان رغم ثوريته ونضاله لم يستطع ان يتخلص من ترسبات الماضي في ذاته ولم يقدر على فك ارتباطه بالانتماءات العشائرية . في مسرحياته تلك وقع جلال خوري بنفس المنزلق الذي وقع به زملاؤه . فلشدة تعلقه ببرشت لم يستطع ان يتخلص من قيود برشت في نفسه ، ففي « جحا في القرى الامامية » حاول ان ينقل الى عالمنا بطلا من ابطال برشت لكنه جاء جامدا عاجزا عن التجاوب مع الجماهير والانسجام معه ولولا بديهية الممثل وعفويته ، وقدرة الجمهور على استيعاب الصورة المنقولة ، لفشلت المسرحية ، فنجاحها اذن كان مبنيا على سوءِ التفاهم ــ على حد قول خوري نفسه .

« هاجس الخوف المستمر »

اما ريمون جبارة ، فقد كان هاجس الخوف منطلقه ... جعله سيد الموقف في عروض ، وصفة اساسية لابطال مسرحياته . علامات التساؤل عنده كانت ترتسم حول الخوف ، ومدى قوة تأثيره .

عام ١٩٧٠ قدم لنا « لتمت دسومدنا » حدثنا فيها من خلال حديث الرجل الغريب الى اهل المدينة ، والموت واكد لنا ان في داخل كل انسان كابوس يضغط على صدره ، وهذا الكابوس هو الخوف وليس الموت .

واستمر الحديث عن الخوف يكبر ويعمق ... ولم ينته ابدا . ويتابع الشخص الغريب حديثه وهو معلق على الصليب يلاقي حتفه فيقول : « في عمق اغوار الانسان هناك متناقضات ، وهناك ظالم ومظلوم ، هناك سيد ومسود ، لذا فلن يلم احدنا غير نفسه ولن يكره ويظلم غير نفسه لانه هو السبب والنتيجة معا . ولهذا فما دام الظلم يبدأ منا ، فلا داعي للعدل ، ولتبق منازلنا وابوابنا مفتوحة ، ولنترك قلوبنا مشرعة دون حواجز وليكبر اطفالنا بدون خوف ، ولتدرب نفوسهم على مواجهة الموت القادم !

و « تحت رعاية زكور » (١٩٧٢) بحث فيها جبارة عن الخوف الروحاني وتساءل هل يستطيع الله وابراهيم ان يمنع الخوف من التغلغل الى قلب اسحاق ، وهو يقاد الى الجبل ليقدم كذبيحة .. ؟ وهل يحق لابراهيم ان يقود ابنه للذبح ؟

لقدكان طرح الموضوع خارجا عن اطاره الديني ، لم يقصد به التعرض للمشيئة الالهية ، ولا للكتابات المقدسة، بل كان ما قصده هو البحث عن سبب الخوف من خلال الروحانيات .

لقد كانت عروض ريمون جبارة محاولة لبحث مشاكل المجتمع وازماته من خلال البحث عن جذور المشكلة والتي كانت باعتقاده الخوف الذاتي المتكون في نفس كل فرد منا .

« مجدلون في الشارع »

فرقة المحترف ، كانت اول من دق ناقوس الخطر ... كانوا يرون ان المسرح لا يخلق ثورة ولا يغير وطنا ، بل يواكب ذلك مع الاخرين ويسلط اضواءه على ما تكتنفه الاحداث من سلبيات . لذلك سعت « نضال الاشقر » وروجيه عساف الى الضرب على الوتر الحساس ، وايقاظ المشاعر لتدرك ما يجري حولها . كانوا يريدون من فرقتهم ان تكون الشاهد الحقيقي على الاحداث الجارية ، ولكنهم لم يستطيعوا ان يبلغوا ذلك ، ربما لان خطواتهم كانت ما تزال في البداية وتحتاج الى تقدم وتعديل وتقييم ، وربما لانهم لم يستطيعوا التخلص من اساليب المسرح الكلاسيكي في طرح العروض . الا انهم رغم ذلك احدثوا تغيرا نوعيا ملموسا في الحركة المسرحية اللبنانية .

« مجدلون » كانت اقوى العطاءات ، حدثونا فيها عن الجنوب والحياة فيه واعتداءات الصهاينة المتكررة عليه واساليب الدولة والردع والتهرب من المواجهة ... وفي الوقت نفسه صوروا لنا الجانب الاخر من الحياة من خلال تظاهرات الطلبة واصطداماتهم مع الشرطة ... وكانت النتيجة ان منعت هذه المسرحية ، ولكن المنع لم يمنع نضالا وروجيه من تقديمها في المقاهي والشارع مجانا .

ثم اتت « **كارت بلانش** »(٢) فتطرقت للتدخل الامبريالي في دول العالم الثالث وبالاخص لبنان ، وانتشار جواسيسه على كافة المستويات والمواقع داخل السلطة . وكانت المسرحية ناجحة الى درجة خشي فيها اعضاء « المحترف » من ان يكونوا قد انساقوا الى لعبة المسرح الاستهلاكي . وفي « **اضراب الحرامية** » طرحت مشاكل العمال ورب العمل ، وتداخل الطبقات المتصارعة ، والثقافات الدخيلة ، وسيطرة العشائرية والتعصب العائلي على الاهداف والقيم والمبادىء .

وفي مسرحية « **مرجان وياقوت وتفاحة** » لم يضف عساف اي شيء جديد عما سبق وقدمه في مسرحياته السابقة .

وبعد ذلك ... اتى الفشل ، فلم تستمر فرقة « المحترف » ، وتفرق شملها وانصرف روجيه عساف ونضال الاشقر كل منهما للعمل منفردا .

تقول نضال عن اسباب الفشل « نحن جزء من المجتمع المتمثل بامراضه وعاهته وصراعاته ، فكان لابد لهذه الجرائم من ان تتسلل الى جسم المحترف فتنقل وباءها اليه ، فأصابنا الوهن وسقطنا تحت وطأة المرض الذي نقل عدوى المسارح الاخرى الينا . وباعتقادي لايمكن انتكون هناكفرقة مسرحية ثوريةفيبلد يحتاجالى تغيير جذري . لقد كنا في المحترف نعمل باسلوب معاكس للتيار ولهذا كان جزء كبيرا من جمهورنا عاجزا عن فهم ما نطرحه » .

ولا يختلف روجيه عنها في تحليله لاسباب الفشل فيقول « لقد سعينا في « المحترف » للبحث عن المسرح الشعبي الملتزم ، وتحديد اركانه ودعائمه ، ولهذا قدمنا عروضا متقدمة عن المفاهيم السائدة انذاك » .

وبالفعل لقد كان من اخطاء « المحترف » انها تجاوزت المفاهيم المتعارف عليها وقتها ، واكتفت بلعب دور المرض والمستفز دون ان تساهم في اعطاء الحلول

للجمهور .

« شكيب خوري » :

من المعروف عنه انه رجل صعب مع نفسه ومع جمهوره وصعوبته نابعة من الموقف المبدئي الذي يلتزم به ذاتيا . فيرى ان المسرح ليس امرا سهل المنال ، وبالتالي فالعطاء فيه لابد وان يتسم بالجدية والعمق وقوة الاداء

مسرحه لا يلجأ الى التعقيدات الدرامية ، او النصوص الغامضة بل هو مسرح الموقف ومسرح القضية. من هنا لم تر يوما عملا مسرحيا لشكيب خوري ، ضعيفا في نصه او ادائه او اخراجه . لكنه كان وسيبقى دائما المسرح الصعب في مجال ايصال المضمون الى الجمهور وفي اطار طرح الرموز والدلالات .

« يعقوب الشدراوي : »

وقد يتفق الشدراوي معشكيب خوري في الانتساب الى المسرح الصعب ، وان يكون بدرجة اقل نسبيا ، حيث يعتبر الشدراوي من كبار المخرجين المسرحيين الذين لا يقدمون الاما يتلاحم مع عقائدهم ومبادئهم ، دون اعتبار للظروف والواقع ... ولكن بشرط اساسي وهو ان تبقى الاسس التقنية المسرحية اساس عطائهم .

ويرى الشدراوي من خلال التزامه التقدمي انه ليس هناك مسرح غير سياسي ، لكن رغم ذلك فان المسرح الناجح اليوم هو الذي يعمد الى التلميح لا التصريح ، فيؤدي هدفه دون حاجة الى استفزاز الاخرين ... ونجاح هذا المسرح يرتبط بمدى صدق وعطاء الممثل على الخشبة ، ومدى مرونة وطوعية المخرج في تقديم القصة ولعل ابرز ما شاهدناه للشدرادي كانت **« المرسيلياز العربي »** و **« المهرج »** .

انطوان كرباج :

تعتبر ملامح انطوان كرباج المسرحية وقدرته الايحائية من خلال الحركة من ابرز السمات الاساسية فيه ، وهي التي ساعدته ، اضافة الى طرافته ، على ارتقاء سلم الشهرة سريعا وكسب محبة الجمهور .

ولقد تركز نشاط كرباج في الفترات الاولى مع الشدراوي وبرج فازليان ، واستطاع معهما ان يحقق نجاحات كبيرة في « المهرج » (١٩٧٢) و **« المرسيلياز العربي »** (**١٩٧٤**) وابو علي الاسمراني ... الخ .

وتقيمنا الكرباج هنا يستند الى موهبته الفنية ومن ادائه اكثر من التطرق الى مواقفه ومبادئه ... والتي وان يكن لا غبار عليها ، الا انها اقرب الى الحيادية منها الى الموقف الملتزم .

« مسارح التقليد السياسية »

* **الاتجاه الرابع : وهو مسرح « السانسونيية »** ، او مسرح « الفراتكواراب » وهو مسرح التقليد السياسي بحوار خليط بين العربية والفرنسية ويقدم عروضه فقط في الكازينوهات والملاهي الليلية ، لهذا يعتبر مسرح الطبقات الارستقراطية القادرة على حضور هذه العروض وجمهوره بلاشك ضئيل ومن نوعية محددة .

ويعود تاريخ هذا المسرح الى فرنسا حيث تنتشر هذه الانواع وتسمى « كلامبور » . الا انه دخل لبنان في اوائل الستينيات بواسطة فرقة **«مسرح الساعة العاشرة »** (ايفيت سرسق) ثم توالت الفرق ، من « مسرح اخر ساعة » (ابراهيم المرعشلي) و **« فرقة السيفال »** (وسيم طبارة) ، ومسرح سامي خياط ، وفرقة المنطق المسرحي (البن ثابت) ، وفرقة الجلادين الاربعة ، وفرقة سالم الجسر ... الخ وقبل اشهر تأسست في لبنان فرقة جديدة تحت اسم « سالو هالو » ومما لاشك فيه ان هذه الفرق تعتمد في عروضها بدرجة اساسية على تأثيرها بالمجتمع وفق معادلة فنية خاصة ومتكاملة ، فتهدف من خلال النكات الساخرة والنقد المبشر للاوضاع الراهنة والحكم وشخصياته الى دغدغة مشاعر الجماهير فقط والتنفيس عن صدورهم . ويرتكز هذا المسرح ايضا على مدى توغله وجراة طرحه ، وعلى التقليد والاسكتشات السريعة ، والممثل هنا ليس بحاجة الى بذل جهد لاقناع الجمهور بصدق تجسيد للشخصية التي يقلدها بل كل ما يفعله هو ان يضخم بعض الجوانب السلبية والعيوب في هذه الشخصية السياسية ليجعل منها مادة السخرية امام الجمهور ، ليثير ضحكهم عليها ، وحيث يكون الجمهور على استعداد مسبق لتقبل كل شيء عن هذه الشخصيت المعروفة لديه تماما .

وبايجاز يمكنن القول انه نوع من التصوير الكاريكاتوري لرجال السياسة،يعتمد على الشكل وتقليد الحركت والاصوات ، لذا فليس غريبا ان يدعوه البعض بمسرح التهريج والتمثيل ، لان مهمته لا تتجاوز مهمة الترنيه عن الحضور الارستقراطي في هذه الملاهي .

« مسرح شوشو للصغار »

* **الاتجاه الخامس : هو مسرح الاطفال**

وقد عرفناه في بعض عروض شوشو للصغر وشكيب خوري وموريس وبصورة عامة ما زال مسرح الاطفال في لبنان ضعيفا جدا ، بل لنقل غير موجود ، وما قدم الا

محاولات عابرة حاولت ان تسد هذه الثغرة المسرحية فنجحت في عروضها ولكنها لم تنجح في ارساء اسس ثابتة لهذا المسرح .

ومسرح الاطفال بلا شك لابد وان يبنى على اسس تربوية وقيم اخلاقية تساعد النشىء الجديد على تفهم الحياة ودراكها بشكل اوضح واسلم . ولا نستطيع ان ننكر ان شكيب خوري في مسرحيته **« الكوخ المسحور »** قدم نموذجا جيدا لما يجب ان تكون عليه عروض الاطفال .. لكن

محاولاته هذه لم تستمر .. والوحيد الذي يمكن ان نشهد له بوضع حجر الاساس لمسرح اطفال ثابت هو شوشو ، الذي استفاد من وجود مسرح دائم له ، ومن محبة الاطفال له ، في تكوين مسرح للاطفال ، يقدم عروضه مرة واحدة في الاسبوع ، وقد ركز شوشو على ان يدخل الفرح والاغاني وعروضه ، كما اشرك ابنه خضر في بطولة هذه العروض .

*** الاتجاه السادس : وهو المسرح التجريبي :**

وهو بشكل ادق محاولات للهواة بعيدة كل البعد عن عقدة البروز والتألق ، ورافضة لاساليب المسرح الاستهلاكي التجاري .

بدات هذه المحاولات مع بول مطر في **« نورالدين الصديق »** ثم نزيه قطان في **« الكابتن »** وروبير عطاالله في **« حول قضية فلسطين »** وسعت هذه المحاولات الى تقديم عروض تمتاز بوجودها في الالتزام المسرحي .

ومن المكن ايضا اعتبار نشط زياد الرحباني الذي ابتدأ تجريبا من ضمن هذا الاتجاه ، الا انه طور عطاءه فأدخل في استخداماته نماذج المسارح الاخرى .

ويعتقد زياد بانه ليس هناك مسرح بشكله المطلق وانما هنك اعمل مسرحية لصيقة الصلة بالواقع تؤلف في مجموعها ممارسة حيتية اسمها « المسرح » من هنا فان انسلاخ المسرح عن الواقع يؤدي بالتالي الى عرض فكاهي مسل فقط .

ويعتمد زياد في مسرحه على التعامل مع الهواة بدلا من المحترفين ، لانهم ذو نفوس صافية واندفاع صادق . كما يصر زياد على معالجة الواقع بقوة وعنف بمواجهة مباشرة وحادة .

وزياد يعتبر اول انشقاق في الكيان الرحباني ، سببه راؤه والتزامه المبدئي ...

ويوم قدم **« سهرية »** كان لا يزال تحت العباءة الرحبانية الا انه سرعان ما رفع غطاءها عنه ، فقدم في **« نزل السرور »** صورة متطرفة للوضع اللبناني بكافة

تناقضاته ، وبحدة وقوة ، فلم يهادن احدا ولم تخفه قوة احدا .

جمع في « نزل السرور » صورة مصغرة لفئات المجتمع اللبناني ، ومن خلالهم استعرض الصراعات النامية والمتفاعلة في داخلهم ، فهاجم الانعزاليين بقوة ، وعرى الثوريين « المنمقين » البعيدين عن الممارسة بنفس القوة .

ورغم صدق الصورة الا انه يؤخذ على زياد تعامله مع الواقع من خلال ظواهره فقط دون اللجوء الى الاعماق لكشف اسباب ومكونات هذه الظواهر ، ولهذا كانت الرؤية السياسة في هذه المسرحية غير واضحة المعالم .

« الدمى المتحركة وفرقة السنابل »

*** الاتجاه السابع : وهو مسرح الدمى المتحركة :**

وهو مسرح قديم عرفه الوطن العربي في اطار شخصية « الكراكوز » الشعبية ، ولكنه برز بشكله المتطور والفني لاول مرة في لبنان عام ١٩٦٣ مع **« مغامرات نبيل »** التي كانت تقدمها عائلة فاخوري . ويصورها التلفزيون اللبناني على شككل حلقات ، وطوال عشر سنوات كان جوزيف فاخوري وزوجته واولاده مستمرين في تقديم عروض الدمى المتحركة في كل مناسبة ومجال ، وان يكن بشكل محدود وغير ثابت اذ ان هذه العروض كانت تحتاج الى تمويل مادي يفوق اضعاف دخول العروض . ولهذا السبب توقفت العائلة عن تقديم عروض الدمى بعد ان انهى التلفزيون تعاقده معهم .

الا ان الحرب وما سببته من تشويه لمعالم الصورة الانسانية في اذهان الاطفال ، دفع بعائلة فاخوري للعودة من جديد وعن طريق الابن الاصغر صلاح الى تقديم هذه العروض بشكل دوري في النادي الثقافي العربي ... ولم تلبث ان تأسست بعد اشهر فرقة جديدة تحت اسم فرقة السنابل بقيادة غازي بكداشي للمشاركة في تقديم هذه العروض ...

ومهما يكن يبقى مسرح الدمى المتحركة شبه معدوم في لبنان .

« روجيه عساف والحكواتي »

في المسرح الشعبي الجوال

الاتجاه الثامن : وهذا المسرح تركزت اسسه الفعلية بعد الحرب عندما اقدم روجيه عساف على تكوين فرقة مسرحية من الهواة اختارهم من طلبة معهد الفنون الجميلة ، وحملت الفرقة اسم **« مسرح الحكواتي »** .

وهي تعتمد في ادائها الى اسس جديدة ومنطلقات

مثمرة غير التي اعتدناها في المسرح الكلاسيكي ... واهمها الارتجال في الحوار والاخراج والاداء الجماعي ، والعروض المتجولة . وتستمد من فكرة الحكواتي القديم اسس ومنطلقات العمل للفرقة ..

وخلال هذه السنوات قدمت الفرقة عملين مسرحيين هما « **بالعبر والابر** » « **ومن حكايات عام ١٩٣٦** » فكانت من انجح العروض المسرحية في مهرجن دمشق المسرحي .

اذن فمسرح الحكواتي ، هو مسرح جماعي ، يعتمد على الوعي المسرحي عند الهواة وعلى مدى الحماسة لديهم ، وهم يرفضون الابتزاز السياسي في المسرح ويعتبرون ان الحركة المسرحية لا تتحدد بكمية العروض او بفئة من المشاهدين ، اذ ليس هناك مسرح يتطابق مع احتياجات المواطنين جميعهم . من هنا اتت فرقة الحواتي خلاصة لتجارب فرقة « المحترف » .

وترى الفرقة ان الفن ليس مشروطا بالامكانيات المادية ، فالديكور امر ثانوي ، والاساس هو النص والقضايا المثارة واسلوب المعالجة الحـ ار مع الجمهور حول الحل المطروح ، والذي يقوم به المثلون فعلا في نهاية العرض حين يتركون الخشبة ليناقشوا الحضور ..

وهنا لابد من الاشارة الى ان هذا الاسلوب المسرحي سبق لاوروبا ان شهدته قبل سنوات عديدة وهو معروف عندها باسم مسرح « **لاكومونة** » اي المسرح الشعبي وابرز الفرق انذاك كانت فرقة الايطالي « **داريوفو** » والذي منه استمد عساف بعض اساليب العرض لفرقته .

رغم استعراضنا السريع لمجمل الحركة المسرحية اللبنانية من الستينيات حتى اليوم فانه قد تبقى هناك عروض خارج اطار هذه التحديث ، اما لصعوبة تحديد موقعهم وخلطهم ما بين اساليب العمل المستخدمة ، واما بسبب عدم الاستمرارية في تقديم هذه العروض ..

ومن هؤلاء ، **منير ابو دبس** الذي يعتبر بحد ذاته اتجاها متفردا ومدرسة خاصة ، الا ان تأثيره محدود وجمهور ضئيل بسبب غرابة عروضه وغموض مضمونها .

فمن الناحية الاكاديمية يعتبر ابو دبس مدرسة للفن المسرحي الحديث ، باسلوب غامض وحركات يصعب على المشاهد فهمها رغم تمسكه بالاسس المسرحية وتعامله مع المبادىء الاكاديمية ، بشكل كمل وفعال . لذا يمكننا القول انه مسرح فوقي اكثر منه جماهيري ، ليتجاوز مستوى المواطن الاعتيادي شكلا ومضمونا .

كذلك فان هنالك العروض الايمائية التي تقتصر في الاداء المسرحي على الحركات دون اي صوت ، وهي محاولة جديدة لتصوير دوافع الانسان الخفية في اطار من التعبير الدرامي لحياة الانسان . وهذا المسرح ايضا جمهوره محدود وبعيد عن المستويات الشعبية ، وابرز العاملين به ميشال خاطر .

واذا كان استعراضنا قد شمل النشاط المسرحي ما قبل الحرب فان اندلاع الحرب اللبنانية ، واسكتت البنادق خشبة المسارح فركن المسرحيون جانبا يتابعون بدقة عملية فرز الاخضر من اليابس على ارض الوطن . ولم يكن غريبا ان يخرج المسرح اللبناني بعد الحرب اكثر تألقا ووضوحا في المواقف والمبادىء ، وبات الجمهور المسرحي اكثر نضجا وقدرة على الفرز . والتحديد . وتبدلت مواقع العديد من الفنانين ..

فالرحابنه لم يستمروا في نمط عطائهم وكانت مسرحية « **بترا** » خروجا عن اسلوبهم التحريضي الناعم اللبق ، ومحاولة للتملص من الموقف ، وان كان البعض قد راى في احداثها التاريخية ، بعدا عميقا للاصوات اللبنانية وتحيزا مبطنا للدعوات اليمينية والعرقية . وتشاء الصدف والظروف ان تكون « **بترا** » خاتمة التعاون المشترك فيروز والرحبانة ، فبدأ بعدها مسلسلة الانفعال والطلاق بين عاصي وفيروز ، وكان نتيجتها ان خسر المسرح اللبناني الاستعراضي سيدته الاولى ، وقد تتمكن فيروز ويتمكن الرحابنه من النجاح في اعمالهم المنفردة ، لكنه لن يكون بالمستوى الذي اعتاد عليه الجمهور .

اما صباح فقدمت مسرحية « **شهر عسل** » في ١٩٧٧ بنفس الاسلوب الرومانسي الساذج ، وتوقفت بعدها عن تقديم المسرحيات الجديدة ، اما خوفا من عدم نجاحها خاصة بعد طلاقه هي الاخرى من زوجها وسيم طبارة ، واما بسبب غياب فيروز عن المسرح فلم تعد المنافسة متوفرة .

شوشو توقف قلبه عن الخفقان واحترق مسرحه بعد الحرب وفقد لبنان موهبة مسرحية فذة ومسرحا شعبيا حاضرا .

اما ابو الحسن .. فتابع جولاته مع «اخوت شانية» وقدم « اخوت لبنان » واخوت شانية عربي . وهما محاولتان لاستعراض الاحداث في المنطقة من خلال منظور شخصي وبشكل غير متكامل ، لانه لم يستطع ان يقول كل ما يريد ، فالجمر ما زال تحت الرماد نفخة هواء قد تذر الرماد في العينين مجددا ، لكنه قالها من زاوية هادئة ، قال للجميع : لقد اخطأتم وغمز من قناة الجبهة اللبنانية ويبقى السؤال المطروح لماذا يصر ابو الحسن على تقديم عروضه في المنطقة الشرقية فقط ؟ ..

جلال الخوري هاجر بادىء الامر الى المانيا ، حيث

اشرف على ترجمة مسرحية الرفيق سجعان وتقديمها بالالمانية . ويقول « لقد فرضت علي الحرب مراجعة عميقة لكل المفاهيم والاسس التي كنت اتبناها ، فلا يحق لي كفنان ان اتقيد بقواعد وتوجيهات اكاديمية تتعامل مع الواقع بجمود وصلابة ، لان ذلك يعني فشلي الذريع امام الجمهور » .

لقد ادرك خوري ان برشت ابا المسرح السياسي لا يمكن ان ينجح في لبنان ، اذا ما نقلنا حرفيا الى مرحنا، لان لبرشت ، منهجا ومدرسة علينا ان نقراهما بتمعن ونتفحص واقعنا من خلاله ، حتى يمكننا ان نقدم اسلوبه بنجاح الى جماهيرنا الشعبية .

انطوان كرباج لم نشاهد له سوى مشاركته في مسرحية « بترا » ثم تقديمه مسرحية **« القبقاب »** وهي محاولة للانتقال الى عالم الكوميدية الساذجة ، يعقوب الشدراوي تفرغ للتدريس في معهد الفنون الجميلة وفي الفترات الاخيرة اعتكف في بلدته زغرتا ، في محاولة للهروب من بعض المشاكل والازمات النفسية التي يعاني منها .

ريمون جبارة ، انتقل اول الامر من المسرح السيسي الى المسرح اللاهوت ، فقدم مسرحية دينية عن حياة القديس شربل مخلوف ، ثم عاد واعتكف في قريته في جبل لبنان الى ان تكامل لديه تصور واضح للعروض المطلوبة، فقدم مسرحية **« ازردشت صار كلبا »** وقدمها في المنطقة الشرقية .

ويقول ريمون « بعد الحرب هنالك امور عديدة لابد وان تتغير ، ولكن بعد ان يستعيد المواطن حريته ويسترجع انفاسه ، وتختفي كل مظاهر القمع النفسية والفعلية في هذا الوطن . والمسرح السياسي لابد وان يصيبه التغير بلا شك فيرفض الدجل السياسي،ويتناول مواضيع وقضايا المواطن التي تنبع من صميم واقعه دون الحاجة الى استيراد الازمات من الخارج ، وايهامنابأنها أزاحتنا ، سيكون مسرحنا القديم ، رغم عدم وضوح صورته مسرح الهموم اللبنانية ، يطرحها ويعالجها بصدق وجراة ورؤية واضحة » .

وليس غريبا ان نرى ريمون جبارة بعد الحرب خائفا ، مضطربا وقلقا . . ويقول « من منا لا تخيفه الحرب من منا لم يشعر بالالم للضحايا البريئة ، لكن المنا اكبر للفقراء الذين تاجروا بهم واعلنوا الحرب بأسمهم ، ولم



ينلهم منها سوى القهر والعذاب فأنا واحد من الفقراء عشت بينهم وذقت كل انواع القهر والحرمان ولكنني لم احقد » ..

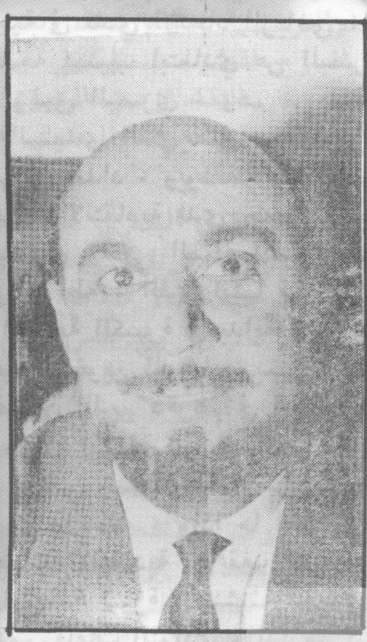
انا ثائر منذ الولادة او نحن اليوم بحاجة الى ثورة المحرومين لا ثورة الحاقدين ، فالثائر الحقيقي تفصله عن مجرم الحرب شعرة هي الخوف ، فمتى ما اصبحت الجماهير تخاف ثورتها ، تحولت الثورة الى فعل اجرام وان حرصنا على الثورة يدفعنا الى مطالبة الفنانين بان يكونوا اداة تزيل الخوف من قلوب الجماهير ، وتحررهم منه » . بل وتجعل من مرور المقاتلين في وطنها ملجأ للمضطهدين لا مقبرة لهم .

اما نضال الاشقر ، فقد انتقلت مع زوجها الى الاردن فأسسا هناك شركة انتاج افلام دعائية، ولم تقدم نضال حتى الان اي نشاط مسرحي، فهي ترى ان المسرحية السياسية في ظل الحساسيات الملتهبة لن تكون قادرة على ايصال الغرض الذي تهدف اليه، وقد يساء فهمها من قبل البعض ، لكن هذا لا يمنع من ان نفكر بالعمل على مستوى عربي ، فنطرح مسرحا يعالج قضايا الامة المشتركة بين اقطارها ، ولعله يكون انجح المسارح في الفترة الحالية :

وخاتمة المطاف مع زياد الرحباني الذي قدم قبل عامين مسرحية « بالنسبة لبكرا شو » وفيها برزت افكار زياد ومبادؤه السياسية اكثر وضوحا والتزاما، وظهرت رؤيته السياسة للامور من منظار اعمق واشمل ، فتطرق باسلوب درامي الى المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي ، ليعري الاقنعة فيه ويرفضه . وهنا يتساءل البعض لماذا لم يتطرق زياد للحرب بل لامسها بحذر فيقول : « ليس هربا من الواقع ، بل هناك اشياء لم استطع اعطاء تقييم لها ، فما انتجته الحرب ليس من السهل عليذ الحكم عليه، هناك الخراب والدمار والاف الشهداء ، مما يستوجب علينا التعامل بحذر مع موضوع الحرب ، ولست مستعدا لان اضحك الجمهور ورائحة الجثث ما تزال تفوح في كل منعطف في بيروت » .

لقد استطاعت الحرب ان تقلب المفاهيم راسا على عقب ، وتضع الجميع امام سجلاتهم القديمة يقلبون صفحاتهما ويتمعنون بعناوينها ، في محاولة لاستخلاص الرصيد الجماهيري ، والخروج بتقييم ذاتي للعطاءات والتجارب السابقة ، فلقد شاهدنا الثورة والعنف والتمرد من على خشبة المسرح ، قبل ان تندلع الحرب بسنتين ، وسمعنا شعارات التحريض ودعوات الانتفاضة وفرقعة السلاح من الممثلين قبل ان نراها بأيدي المتحاربين، ولكن بعد الحرب غاب المسرحيون المحرضون ، واختفى اصحاب الشعارات الرنانة .. ولم يبق على الساحة الا المؤمنون فعلا بكلمتهم والملتزمون بمبادئهم القومية والوطنية ، هؤلاء خرجوا الى الجمهور بطموح اكبر ورؤية اوضح لاسلوب العطاء المسرحي ، فشاهدناهم في مسرح الحكواتي ، وصفقنا طويلا لمسرحياتهم .

ان المسرح ليس وسيلة ترفيه وتسلية بقدر ما هو اداة اثارة وتحريض وتوعية للمواطنين ليتحملوا مسؤولياتهم ويدركوا حقيقة الاوضاع التي تحيط بهم . ومن هذا المنطلق فشل المسرح اللبناني في الوصول الى الهدف المطلوب ، فقد كان مسرح التنفيس عن الهموم ، وارضاء اذواق المشاهدين عبر لطشات سريعة وخفيفة واسكتشات حادة . لكنه مع ذلك ، استطاع ان يتصدر الريادة المسرحية في الوطن العربي رغم قدم المسرح المصري وان يسجل على المستوى الفني والشعبي ،خطوات هامة واساسية . في هذا المجال ، واليوم ما نطمح اليه ، هو ان يستعيد المسرح اللبناني عافيته السابقة ويعود فنانوه الى سابق عطائهم ولكن بروحية جديدة وادراك اعمق ، وتحديد ادق للغاية المنشودة .



كتب قبيل وفاته تحت « لعب لطيفة » يقول :

ـ كم سنة تحب ان تعيش ؟

ـ فاجبت تسعا واربعين سنة فقط ، بشرط ان تكون ولادتي في محلة الصبخه ، وموتي قبالة البحر ، وان يكون اسمي كاملا : توفيق محمد البصري .

* * *

وهذا ما حدث بالفعل ، ولد توفيق محمد البصري في محلة الصبخة الكبيرة عام ١٩٢٣ ، وتوفي عن تسع واربعين عاما في منزله بام قصر ، قبالة البحر في ١٩٧٢/١١/١٩ .

توفيق البصري والموت قبالة البحر

كتابة واعداد
ياسين النصير

لا استطيع الحديث عن توفيق البصري ، فانا مازلت صغيرا يوم تعرفت عليه وهو يقدم عروضه المسرحية في نادي الاتحاد الرياضي ، ثم انقطعت الصلة بما يقدمه بسبب ابتعادي عن البصرة ـ المركز . لكن زملاء توفيق البصري ، وهم من فناني مسرحنا امثال: جعفر السعدي الذي عمل معه مديرا لفرقة المسرح الشعبي في بغداد ، ويوسف العاني ، الذي عمم البصري مسرحياته الانتقادية لدى جمهور البصرة ، والذي كان مع البصري وجهي العملة الصعبة بحق . والفنان عبدالواحد طه ، الذي انشأ معه اول مسرح شعبي في محلة الصبخة الكبيرة في بداية الثلاثينات كما الفا سوية مسرحية الاخوين البخيلين ويستطيع الحديث عنه جمهرة من الفنانين الذين ذكرهم في اوراقه التي سوف اقدمها كاملة هنا ، اضافة الى انه انشأ اخوته الثلاثة فنانين : حافظ وقصي وضياء وجعل من بيته مركزا للنشاط الفني وللتدريبات ، واذا ما اضفنا تاليفه للعديد من المسرحيات الانتقادية ، نقف على نشاط رجل دؤوب اسهم اسهامة كبيرة في تنشئة الفن في البصرة وبغداد ، وجعل من قاعات النوادي والمدارس نوافذ يطل منها على المجتمع ، كما كان المجتمع يطل عليه وعلى فريق عمله. لقد كان توفيق البصري فنانا بحق ، استحق قبل سنوات تكريما رسميا يوازي مكانته الفنية .

قبيل وفاته بعامين تقريبا جلست معه ـ وكان يومها المشرف الفني على جماعة البصرة للمسرح الحديث ـ للتكلم عن تاريخه وتاريخ المسرح في البصرة، والصفحات التالية من المقال تقدم خلاصة مكثفة للتاريخين ، وقد جاءت باسلوب سردي وحدثي آمل ان تكون عونا لمؤرخي الفن المسرحي في العراق .

الجـذور :

ساتجاوز بداياته المدرسية من مدرسة السيف الابتدائية حيث ابتدأ نشاطه وهو في الخامسة من عمره، لان المدارس يومذاك كانت تجعل الفن التمثيلي جزءا من نظام الفتوة والكشافة ، وقد مر بهذه التجربة معظم الذين دخلوا المدارس ، وسوف نبدأ برحلته الفنية من تلك المشاهدات والممارسات التي كانت تتم خارج المدرسة ويحدثنا البصري عن هذه الممارسات بما كان يجري في محلة الصبخة الكبيرة يومذاك :

يقـول :

* ما بين عامي ١٩٣٥ـ١٩٤٠ ، نشطت في محلة الصبخة الكبيرة جماعات مسرحية اشرف عليها فنانون واساتذة ، وجعلوا من بيوتهم مسرحا ، ومن معارفهم وعوائلهم فنانين ، واستطيع ان احدد هذه النشاطات باربعة مسارح :

الاول : اسسه الاستاذ مجيد اغا حسن في بيته، بعد ان قسم البيت الى قسمين ، قسم للضيوف وهو ما جرى فيه التمثيل ، وقسم للعائلة ، وكان قسم الضيوف يطل على نهر العشار . وهو من السعة بحيث يتسع لخمسين كرسيا ، اضافة الى حديقة صغيرة كان يستعملها . وبيته يفصح عن ثراه ، فقد كان غنيا ، ومحبا للفن ، وكعادة اغنياء البصرة ، كان يرعى العاملين معه ، اما مواصفات المسرح الداخلية فقد كان عمقه اكثر من خمسة امتار وكان عرضه حوالي سبعة امتار وقد اشتهر من بين ممثلي هذا المسرح ابنته ، التي كانت بطلة للعديد من المسرحيات التي كان يخرجها .

الثاني : كان في بيت المرحوم محمد زكي ، وقد اسسه بعد مسرح مجيد اغا بقليل ، وكان البيت يطل على نهر العشاق كذلك ، بالقرب من جسر « يامين » ولشعبية هذا المسرح استقطب فيه جمهرة من الفنانين الشباب ، كما كانت عروضه تتسم بالوطنية . اذكر ان مسرحية « ابو جعفر المنصور » كانت من ابرز اعماله . كذلك مثلت مسرحية « هارون الرشيد » ولقلة العنصر النسائي ، مثل دور زبيدة زوجة هارون الرشيد عبد الوهاب كستي ، وبدور ابو نؤاس ، عبدالقادر محمد ناجي ، اما دور هارون الرشيد فقد قام به عبدالكريم محمود . وبدور مسرور السياف سركال الماس ، كما مثل معهم جهاد صالح ، وغلـوم ، ويوسف عمران ، وسلمان داود ، وغيرهم .

الثالث : كان المسرح الثالث في بيت الاستاذ محمود سيد شكر ، المعروف بمحمود القيسي ، وخاصية هذا المسرح ان الممثلين فيه من ابناء المحلة . الذين لم يوقفوا نشاطهم على التمثيل فقط ، بل وكانوا يحشون فواصل العمل بوصلات غنائية ومنولوجات اشتهر في ادائها نعيم غالب وعبدالوهاب محمد ناجي. اما الممثلون الاخرون فكان من بينهم محمود سيد شكر، وخلف السنيد وستار مبروك .

اما **الرابع** : فقد كان مخصصا لابناء المحلة ، ممن لا يتجاوز اعمارهم الخامسة عشرة ، وقد اتخذوا من خربة آل البدر مكانا لهم ، فسوروها بالحصران وصنعوا من الصفائح والطابوق كراسي ، وجعلوا من قدرتهم الذاتية وقابلياتهم البسيطة مواد لتاليف تمثيليات ناقدة ولاذعة ، وكاي صبية نشطين ، كانت الحياة الشعبية الممثلة ببعض مظاهر ناسها مجالا لان يقولوا فيها شيئا مضحكا او ناقدا . كنت انا وعبدالواحد طه ، ومحمود عبدالرزاق ، وهاشم بدر ، وعبدالجليل حسن ، وعبداللطيف حسن ، وعبد مبروك ، من ابرز العاملين فيه . اما التمثيليات فقد كانت : ابو جاسم لر، ابو عتيق للبيع ، على مجود .. وموضوعاتها كما اسلفت

التعرض لمظاهر الحياة الشعبية بالنقد .

ومما زاد في نشاطنا اننا كنا نشاهد ما تقدمه المسارح الثلاثة وكنا ونحن نعود الى بيوتنا مشحونين بطاقة الاستمرار والابتكار . ولهذا نجد انفسنا بعد فترة من الزمن نقدم على تقديم مسرحيات مقتبسة من الادب القصصي ، منها : وليم تل ـ كريسيلد ـ اسير الغابة . وعندما نجحنا قدم لنا الاستاذ مجيد اغا حسن، صرحه البيتي لنقدم عليه ما سبق وان قدمناه على مسرح الخربة . كما اعددنا مسرحية «الاخوين البخيلين » وهي محاكاة لما كنا قد شاهدناه في السينما عن مسرحية موليير البخيل . وقد ربحنا فيها مبلغا قدره «٤٥» فلسا وهو مبلغ كبير اذا ما قيس في تلك الايام .

اضافة الى هذه المسارح الاربعة ، كانت هناك حفلات المدارس الرسمية والاهلية ، وقد كان الجميع يشتركون فيها بحكم انتمائهم اليها طلابا أو مدرسين. وقد واصلت نشاطي المدرسي الى عام ١٩٥١[1] .

* نادي الاتحاد الرياضي والسنوات مابين ١٩٥٢ـ ١٩٦٠ .

بدات الحركة المسرحية تأخذ طريقها الى الناس بعدما خرجت من اطار المدرسة الذي حبسته فيه الجهات الرسمية يومذاك ، جاعلة منه فعالية ثانوية ملحقة بدرس الرياضة والنشيد ويتسوم عليه مدرس اللغة العربية وبعض المثقفين من المعلمين . وابتاء المسرح حبيس المدرسة كان رد فعل لتلك الجماهيرية التي خلقتها في بعض البلدان مما جعل المسؤولين يومذاك يحدون من فاعليته . وفي الاربعينات من هذا القرن ، وعندما بدات الحركة الوطنية تتضح معالمها ، بداالمسرح يشق طريقه الى خارج المدرسة ،، الى تلك المواقع التي يستطيع من خلالها ان يخاطب قدرا اكبر من الجمهور، فبدات بدلا من المدارس ، الجمعيات والمنتديات الثقافية والكليات تحتل المكانة الاولى من اهتمام المسرحيين العراقيين ، هكذا بدا يوسف العاني واخراجه من فناني الاربعينات والخمسينات يشقون طريقهم الى خارج الاطر السابقة ليلتقوا بجمهور اكثر ثقافة واكثر عددا. وتحت وطاة هذه السعة والاهتمام اقدمت الجهات الرسمية على اجازة الفرق الفنية في اوائل الخمسينات واواخر الاربعينات ثم بدات النوادي والنقابات والجمعيات الثقافية بوضع برامج ثقافية يكون للمسرح فيها حصة الاسد ، هذا ما كان في بغداد ، اما في البصرة، فالامر بدأ مشابها الى حد ما ، الا ان للنوادي الرياضية هناك تسجل البادرة الاكثر وعيا بالمسرح . حيث كانت الى جانب اهتمامها الرياضي ، ملتقيات ثقافية وفنية وحتى سياسية مما حتم بالضرورة ان تولي اداراتها المسرح اهمية . ويلاحظ المتتبع ان معظم الفنانين والمثقفين البصريين كانوا يشتركون في هذه النوادي للاسهام في برامجها الثقافية والترفيهية ، ولم تحاك البصرة بغداد في حجم وفاعلية المسرح فقط ، بل وفي عرض نفس المسرحيات تقريبا . وكان التقاء توفيق البصري بيوسف العاني من السعة والاهمية ما جعلت البصري يقلدالعاني ويبتكر من خلال التقليد كذلك .

« كان اول عمل ـ يقول البصري ـ اقدمه لنادي الاتحاد الرياضي هو مسرحية « تؤمر بيك » ليوسف العاني . وقد لاقت المسرحية اقبالا شديدا ، جعلتهياة النادي ان تفكر بعرضها ثانية[2] وفي نفس العام أي عام ١٩٥٢ قدمت « المتنفخون في البيت » وهي من تاليفي واخراجي ايضا ، وتتعرض المسرحية لبعض الدعاة والمغرورين ، الذين يدعون امام زوجاتهم على غير ماهي حقيقتهم . فالاب شقاوة زمانه لكنه يتخاذل ويجبن عندما يدعوه الواجب الوطني للالتحاق بخدمة الوطن ، وتحتوي المسرحية على مشاهد كوميدية تجعل من الاب ان يقدم كل شيء لمختار المحلة حتى عباءة زوجته كي يعفيه من الخدمة ، وتنتهي المسرحية بان يتسيد المختار فيستغل ضعف العائلة ليبتز كل ما يملكونه .المسرحية تعود بمنهجها الى تلك الخلفية التي نشات عليها فيمسرح المحلة ، وهي تقديم عينات من المحيط الذي نعيش فيه، وفي جانب الاب الضعيف عرضت شخصيات جيدة وقوية[3] .

العمل الثالث لي كان مسرحية العاني « راس الشليلة » والمسرحية كما هو معروف تتعرض لفساد الادارة والموظفين في العهد البائد ، وسيطرة الرشوة والمحسوبية على العلاقات الانسانية[4] وبسبب من تقديمنا لهذه المسرحية ، بدات شرطة الامن تزيد من مراقبتها لنا ، حتى ان السيد سامي الهلالي ، رئيس النادي يومذاك انذرنا بوقف النشاط الفني أن عاودنا تقديم مسرحيات سياسية . وبسبب من حاجتنا الى توسيع قاعدة الجمهور الذي بدا يزداد ، اقدمنا على تقديم مسرحية ريفية من تاليف عبدالمحسن تعبان وقد شاركه في تاليفها عودة محسن . والمسرحية بسيطة وبلا عقدة ، وغرضها ترفيهي بحت ، الا ان الجمهور بدأ ينفض يده عنا ، وكثرت التساؤلات من حولنا عن النهج الذي بدانا نسير عليه ، وهنا بدات هياة النادي بتحمل مسؤوليتها ، فاقرت العودة الى النهج السابق ولكن بالتدريج وليحدث ما يحدث ، كما ابلغني السيد سامي الهلالي . في هذا الاثناء قدمنا مسرحية «تباريخ يانس»تاليف برومونيوس[5] . تتحدث المسرحية عن مساوىء الحروب ومضارها . لقد قمت بتعريب اسماء المسرحية كي اقربها الى الجمهور . وابقيت محتواها وجوها كاملين . لقد دخلت جيوش المحتلين الاقطار

والبلدان ، واتخذت من المزارع ثكنات لها ، وكان داود فلاحا يعيش مع زوجته الحامل واولاده الخمسة في المزرعة . ولما رأى الجنود يحتلون مزرعته ثار ضدهم، الا ان الجنود طردوه ، وقتلوا زوجته الحامل . وكي يواجههم ثانية قتل اربعة من اطفاله ، واخفى الخامس

عند جاره محمود ، خوفا من ان يعيشوا اذلاء تحت وطأة الاحتلال . اما هو فقد دخل السجن. ولما تطرد جيوش الاحتلال من الارض ، يعود الابن المختفي والاب السجين ثانية الى المزرعة ، ولكن بعد ان اصيب الاب بالعمى . ومن جديد يواصل الابن بناء مزرعتهم السابقة ليوفروا السلام لهم ولزرعهم .

في عام ١٩٥٣ قدمت مسرحية « يريد يعيش » من تأليف ابراهيم الهنداوي . المسرحية شعبية وتكشف عن حالة البؤس الذي تعيشه العائلة العراقية يومذاك(٦) . ثم اقتبست من تمثيلية اذاعية للاستاذ صادق راجي مسرحية « الكأس الملعونة » والمسرحية تتحدث عن مضار الخمر وسباق الخيل وكيفية تأثيرها على العائلة العراقية(٧) وفي نفس العام اي عام ١٩٥٣ ، قدمت مسرحية « من الباب - للكوسر فرج» من تأليف زكي الساعدي ، وموضوعها سذاجة الفلاح الذي يعلق مسألة الجوع والفقر على الامل . وواضح انها تحاكي تلك المواقع السلفية من تفكير العامة على فهم خاطىء للآية الكريمة « ان بعد العسر يسر » .

في نفس العام قدمت مسرحية « ماكو شغل » ليوسف العاني مواصلا نهج الفرقة في الخط السياسي الناقد والمعارض . بعد تقديمها مباشرة وبسبب من اقبال الجمهور المتزايد استدعتني مديرية الامن العامة في البصرة واجري تحقيق معي ، الا ان رئيس النادي يومذاك وهو الاستاذ عبدالامير حسون قد تدخل لانقاذي وانقاذ الفرقة بعدما وافقت متصرفية اللواء بشخص رئيسها على الاستمرار بالعمل ولكن مع بعض التخفيف (٨) . بعد هذه المسرحية قدمت ثلاث مسرحيات من تاليفي واقتباسي ، الاولى « ثلثين الولد ع الخال » والثانية من تاليف أمين يوسف غراب واعدادي « الزوج السابع » اما المسرحية الثالثة فكانت « عمارة المعلم غندور » وهي مقتبسة من مسرحية لتوفيق الحكيم. بالعنوان نفسه(٩) .

بعد ثورة تموز ١٩٥٨ هيأت لنا ادارة النادي مسرحا صيفيا ، بعدما كان نشاطنا مقتصرا على القاعة الشتوية ، وكاستجابة للثورة اقتبست من مسرحية الفدائي الصغير حسن ، مسرحية اخرى اسميتها من « ثورة العشرين »(١٠) ربطت احداثها باحداث الثورة، وثورة الزارنجية والعارضيات . ولاول مرة يزيد

جمهورنا المسرحي على ١٤٠٠ مشاهد وقد اعيدت هذه المسرحية مرة اخرى على مسرحية « دار الظالم خراب» تاليف كاظم عبدالحسين خليفة ، وهي تتحدث عن العهد المباد .

واثناء زيارة وفد الصين الشعبية للعراق ، ومن ثم قدومه الى البصرة ، للتهنئة بالثورة . الفت مسرحية قصيرة عن المقاومة الشعبية وكيفية اقتصارها على الامبريالية اسميتها « جحا والحمامة »(١١) وعندما اعيدت ثانية مثلت معها مسرحية بانتومايم من تاليف قاسم حول .

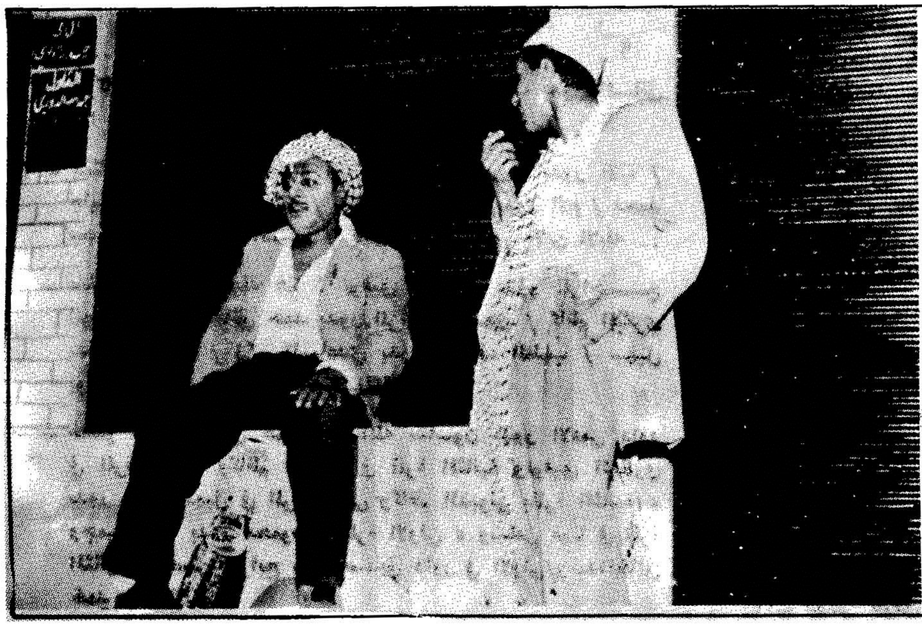
ثم بعد هذه المسرحية عدت الى المسرح الانتقادي والواقعي ، فاخرجت مسرحية « حرمل وحبة سودة »(١٢) الا ان هذه المسرحية لم تكن لنادي الاتحاد الرياضي ، بل لنادي الميناء الرياضي ، الذي بدأ يدخل المسرح ضمن منهاجه الثقافي ، وقدمت مع هذه المسرحية مسرحية « فتاح الفال » من تاليف جاسم حمزة وحاج علي العيسى . المسرحيتان من اخراجي . وشكلت بعد هذه الفعالية فرقة فنية خاصة بنادي الميناء من اعضائها سامي حول ، على ناصر مهنا ، ريسان ياسر ، حسن هاشم ، كاظم حمزة ، جاسم حمزة . ثم قدمت مسرحية المحفوظ ، من تاليف عبدالله العايش ، ومعها مسرحية العاني ، لو بسراجين لو بالظلمة(١٣) اعيدت المسرحيتان ثلاث مرات ، مرتين لنادي الميناء ، ومرة لنادي الاتحاد ، والجمهور في كل المرات زاد على الخمسة آلاف متفرج .

بعد هذه المسرحية قدمت مسرحية « رسول الاكواخ » للاب حنا رسام ، وكانت لمنفعة مدرسة راهبات الكلدان . تدور احداث المسرحية حول السيد المسيح ، وما لاقاه من اهوال في سبيل تاكيد دعوته(١٤) . ربحنا في هذه المسرحية حوالي ٦٠٠ دينار.

ولنادي الاتحاد قدمت « شوكت افندي » اقتبستها من قصة مصرية . ثم مسرحية « الشعب ما ينساك » وكانت من تاليفي . اعيد تمثيل هذه المسرحية اربع مرات مع مسرحية العاني « ماكو شغل » تدور احداث مسرحية الشعب ما ينساك ، حول نضال الطبقة العاملة العراقية خلال العهد المباد(١٥) .

وكانت هذه اخر مسرحية اقدمها في البصرة ، لقد سافرت بعدها الى بغداد ، وعملت مع فرقة المسرح الشعبي ، وكتبت مسرحية « المدمن » وهي افضل ما كتبت من اعمال .

اما نشاطي في بغداد ، فقد اصبح جزءا من نشاط المسرح العراقي ككل ، وفرقة المسرح الشعبي بوجه خاص ، ولذلك لا املك حق الحديث عنه ، فهو ملك



توفيق البصري مع محمد سعيد الصكار في مسرحية «ماكو شغل»

الفرقة ، وللمسرح .

استنتاجات عامة :

لا تشكل اعمال توفيق البصري الا جانبا صغيرا من النشاط الفني في البصرة ، وهو جانب كما رأينا ، يتصل بتوجه المسرحية العراقية يومذاك . والى جانب ما قدمه من اعمال الفنان يوسف العاني ، الذي كان يغطي بنشاطه مسرح تلك الفترة نجده لا يتوانى من مديد العون الى المؤلف البصري وتشهد اعماله الى انه

كان يقدم اعمالهم ويشركهم في التمثيل وشهدت البصرة خلال فترة عمله كما جيدا من المؤلفين الذين سارعوا اثناء الخمسينات الى تأسيس فرق رسمية منها على سبيل المثال « فرقة هواة الفن التمثيلية » وكان يرأسها عبدالحميد الرويني ومن اعضائها البارزين سميع رشود ، وعبدالوهاب ناجي ، وقد مثلت هذه الفرقة عملين . هما : ثورة الجزائر وحمدان وفاشية الاسبان. كنت انا من بين ممثلي العمل الثاني ، وكانت الفنانة سليمة خضير بطلة في العملين .

يضاف الى ذلك ، ان الذين شهدوا كيفية اداء توفيق البصري لادواره ، كانوا يشيرون الى يوسف العاني ، ويعني هذا ان اسلوب الشخصية الشعبية ، هو النمط الشائع في تمثيل البصري . الا ان مواهب البصري لم تقف عن الاخراج والتمثيل ، الذي كان لابد له منهما في كل عمل يقدمه ، بل كان يصمم الديكور ويخط الاعلانات ، ويوزع البطاقات ، وينشر الدعايات. وكان بعمله الواسع هذا يضرب مثلا للفنان المخلص لفنه .

بعد وفاته بعام ، كرمته المؤسسة العامة للسينما والمسرح ومنحته جائزة يوم المسرح العالمي لعام ١٩٧٣. كما كتبت عنه الدراسات والاراء ، نذكر منها مقال الناقد والمؤلف بنيان صالح في مجلة الاقلام ، ومقال الفنان عوني كرومي في مجلة السينما والمسرح ،وخطاب وجهه رئيس فرقة المسرح الشعبي ، الاستاذ جعفر السعدي في مجلة الف باء ، فكان خطابا مؤلما ، موجعا. كما كرمته نقابة الفنانين فرع البصرة واقامت له حفلا تأبينيا القت فيه مختلف الجماعات المسرحية والرسمية كلمات ، واعد بنيان صالح احدى مسرحياته لتعرض بالمناسبة .

حواشي

١ ـ كان هنالك عدة مدارس، من اشهرها مدرسة السيف الابتدائية. ومن اساتذه هذه المدرسة الذين قدموا خدمة جليلة للحركة الفنية : المرحوم سليم ايليا والمرحوم جاسم البغلاني ، وسيد علي ، ومتي ، والمرحوم شاكر محمود ، والمرحوم توفيق العندجي ، وعبدالقادر ، ومن الطلبة الذين برزوا كان :محمود سيد شكر ، جاسم علق ، عباس رشيد ، نعيم غالب وعبد الكريم محمود .

وفي الخامس الاعدادي للثانوية قدمت مسرحية «الاقدار» لسليم بطي . استمر عرض المسرحية ثلاثة ايام . وهي اول مسرحية اخرجها على مستوى جمهور الطلبة .

٢ ـ ممثلو تؤمر بيك هم : توفيق البصري بدور الخادم خليل / محمد الشافي بدور البيك / محمد سعيد العطار بدور الباشكاتب

/ كاظم البكري بدور بنت البيك / طالب شهاب بدور السائق ولما اعيدت ثانية مثل دور البيك عبدالخالق حمد .

٣ - ممثلو المتخلفون في البيت هم : توفيق البصري بدور الاب / جليل شهاب بدور المختار / عبدالحسن تمبان بدور الام / محمد محفوظ بدور الابن الشقي / كاظم البكري بدور الابن الابله ..

٤ - ممثلو راس الشليلة هم : توفيق البصري بدور المراجع المهتوك / عبدالخالق حمد بدور المراجع السمين / كاظم البكري بدور المراجعة / زكي الساعدي بدور الموظف الطيب / سهيل يوسف بدور المراجع صاحب الكارت .

٥ - ممثلو تباريج بالس هم : عبدالله ساسون بدور الاعمى داود في المرة الاولى وكاظم البكري في المرة الثانية وتوفيق البصري بدور الابن سهيل في المرة الاولى وكاظم الدبوني بالمرة الثانية ، وجميل مونا بدور محمود في المرة الاولى ، وسامي مونا في المرة الثانية / حسن الرابع بدور صديق داود في الاولى/وعبدالخالق حمد في الثانية .

٦ - ممثلو بريد يعيش هم : زكي الساعدي بدور ابو علي / توفيق البصري بدور شيخ ابراهيم / عودة محسن بدور ام علي / صالح بدور ام سلمان / عبدالكريم توفيق بدور الطفل / . الكياج عبدالامير سلمان .

٧ - ممثلو الكاس الملونة هم : توفيق البصري بدور نصيف ابو جاسم / عودة محسن بدور ام جاسم / جليل شهاب بدور اخو نصيف / حامد مهدي بدور سكران / محمد محفوظ بدور سكران/بيرس القس بدور البارمان/عبداللطيف حمد بدور العامل / سامي العيدي بدور صاحب البيت/ كاظم البكري بدور شاب / سهيل يوسف بدور شاب / طالب شهاب ويوسف بدور الشرطي .

٨ - ممثلو ماكو شغل هم : توفيق بدور العاطل مهدي / محمد سعيد العطار بدور العاطل حسن في الاولى والدكتور فليح حسن حداد في الثانية / . عبدالخالق حمد بدور الحجي في الاولى / وعبود علي في الثانية / . عودة محسن بدور المراة .

اضافة الى عدد اخر من الممثلين .

٩ - ممثلو عمارة المعلم فندور هم : محمد سعيد العطار بدور البوسطجي / توفيق البصري بدور الاب / احمد زينل بدور البنت ، كاظم البكري بدور الام/سامي العيدي بدور الخطيب. وعندما مثلتها عضوات النادي شخصت شخصياتها كل من : ناطقة المبارك / ليلى الرشيد / فتوح المبارك / سعدية الفرحان.

١٠- ممثلو ثورة العشرين هم : قاسم حول بدور حسن / محمد الخطيب بدور فاطمة / توفيق البصري بدور الرئيس خالد / حسن عبود بدور مقاتل / سامي مونا بدور المقاتل سعد . ولما اعادتها طالبات ثانوية البصرة ، مثلتها : فاطمة كمال‌الدين، سميرة اللبنانية ، هناء ، فاطمة سلمان .

١١- ممثلو جحا والحمامة هم : توفيق البصري بدور جحا / عواطف المبارك بدور شهرزاد / فايق مرهون بدور التسلح الامريكي/ بيرس القس بدور الدبلوماسية الامريكية .

١٢- ممثلو خرمل وحبة سودة هم : توفيق البصري بدور الاب/ عودة محسن بدور الام في المرة الاولى وسامي حول في المرة الثانية / كاظم البكري بدور البنت في الاولى وريسان ياسر في الثانية .

١٣- ممثلو لو بسراجين لو بالظلمة : توفيق البصري بدور مجيد ، قاسم حول بدور محمود / حافظ البصري بدور الحارس / سليم زهرون وريسان ياسر بدور الشرطي بالتناوب / عبدالله وعبدالصمد طاهر بدور سكران بالتناوب علي ناصر مهنا وزكي الساعدي وعبدالخالق حمد بدور المرابي وكاتبه .

١٤- ممثلو رسول الاكواخ : محمد سعيد العطار / وعبود علي ، اضافة لبعض الممثلين : رسم صورة الستارة للسيد المسيح كل من الفنانين : مظفر النواب وارداش كاكافيان .

١٥- ممثلو الشعب ماينساك هم : توفيق البصري بدور الاب / حافظ البصري واسعد عبدالحسين بدور الابناء / رشيدة العكيلي بدور الام / فائزة الخطيب بدور حمدية / علي ناصر مهنا بدور الدكتور / كامل الدبوني بدور ابو النفط .



تجربتي في التمثيل والاخراج

تعتمد تجربتي في مجالي التمثيل والاخراج على الاسس التالية :

١ ـ الايمان بجماعية العمل وتبادل الاراء بين جميع العاملين . .

٢ ـ الايمان بأن المخرج هو المؤلف الثاني للنص المسرحي.

٣ ـ اعتماد التجريب من اجل التجديد والتنويع وضد الجمود .

٤ ـ اعتماد البحث عن بيئات متنوعة للعروض المسرحية المختلفة .

٥ ـ اعتماد الدقة في تكنيك الممثل واعطائه حرية التصرف باعتباره عنصراً جوهريا في الانتاج المسرحي .

٦ ـ اعتماد اضافة مصمم الديكور والملابس الى العمل الفني بأعتبار ان الفن المسرحي في الوقت الحاضر يعتمد اساسا على التشكيل وعناصره البصرية .

ووفقا للاسس السابقة سأعرض تجربتي واستعرضها تاريخيا ونوعيا .

فلقد بدات ممارستي لفن التمثيل وانا في مرحلة الدراسة المتوسطة . وربما كان سبب اندفاعي نحو هذا الفن هو شعوري بأمتلاك صوت قوي متميز طالما ان احدى صفات الممثل الجيد الصوت الجيد ، واستمر اندفاعي نحو العمل المسرحي خلال مرحلة الدراسة الاعدادية ومرحلة الدراسة الجامعية حيث اصبح املي وطموحي ان ادخل قسم التمثيل بمعهد الفنون الجميلة انطلاقا من النظرة الى ان ذلك المعهد هو المكان الوحيد الذي يمكن ان اتلقى فيه التوجيه الصحيح في هذا المجال الفني واعتمادا على النظرة التي اثبتت ان الفن المسرحي هو فن متطور يستند الى اسس علمية متطورة . وكنت آنذاك انظر الى اعمال فرق الهواة على انها اعمال تفتقر الى ابسط القواعد واوليات الفن . وكنت افكر دائما بأنه ما دام الفن المسرحي يدرس فالدارسون سيكونون اكثر احتراما لفنهم واكثر تحضرا بوسائلهم . وما ان سنحت اول فرصة حتى بادرت بالدخول الى المعهد ومعي مجموعة من محبي الفن المسرحي المثقفين والذين ينظرون اليه كما انظر وعلى راسهم يوسف العاني وبدري حسون فريد .

ومن اليوم الاول لدوامي في المعهد لمست ان هناك صراعا يدور بين فئتين ترتبط كل منها بجيل من الفنانين المسرحيين وبدا ذلك الصراع منذ البداية انه صراع شخصي وذاتي يحركه التسابق من اجل المراكز ولكنه في نفس الوقت كان صراعا موضوعيا حيث كانت هناك فئة من الدارسين تحاول التمسك بالصيغ والاساليب التي سبق وطبقت في المعهد لسنوات عديدة من غير ما تبدل

او تطور ... وفئة اخرى ارادت استبدال تلك الصيغ والاساليب باخرى احدث واكثر ملاءمة مع التقدم الفكري والحضاري واستنتجنا بعد ذلك ان ذلك الصراع كان مبنيا على تنظيرات معينة في الفن المسرحي عفى عليها الزمن من اجل احلال تنظيرات اخرى ظهرت في مطلع القرن العشرين حيث ارتبط الفن بالعلم . وعالجت تلك التنظيرات فن التمثيل وبناء الشخصية الدرامية من خلال المنطق ووفق تحليلات علمية وفنية واجتماعية . لقد ساد العمل المسرحي والتمثيل بوجه خاص نظام معين تناقلته الاجيال الفنية واصبح ذلك النظام اشبه بالقوالب الجامدة حتى اصبح من الضروري كسره لان ضرورات التطور تقتضي ذلك . كان الصراع اذن بين التمسك بالكلائش وبين رفض الكلائش ، صراعاً بين اللاتبرير وبين التبرير . وهكذا كان علينا ان نميز بين اصلح الجهتين المتصارعتين وكان بديهي ان نتفق مع المنطق ونرفض التجمد الفكري . ومن هذا المنطلق بدانا نبحث عن مصادر ذلك الربط بين العلم والفن وقد استطعنا ان نجدها في كتابات (كونستانتين ستاسلافسكي) وتجاربه. ولذلك فقد تلقينا ما جاء به الاستاذ جاسم العبودي من معلومات عن الطريقة بعد عودته من الخارج وبكل حماس تبين لنا ان الاستاذ ابراهيم جلال كان قبل ذلك يطبق اساليب الطريقة بشكل تلقائي من غير ان يدرسها ، ويدعو في اخراجه الى تبرير كل عمل نقوم به نحن الممثلين على المسرح ويعلل كل حدث يحدث موحدا اسبابه ودواعيه ونتائجه ، كما يبحث عن دوافع الشخصيات ومحركاتها خلال المشاهد وعبر المسرحية . وقد قمنا بعد ذلك بترجمة كتاب (ديفيد مكارشاك) عن طريقة ستانسلافسكي ونشرناه في مجلة السينما التي كانت تصدر في بغداد كاحدى المجلات المتخصصة البارزة عام ١٩٥٥ .

وبالرغم من تطلعاتنا تلك الى المسرح الغربي ومظاهر تقدمه وتشوقنا لمعرفتها والسير بهداها ، اذ كنا نسمع عنها فقط ، فقد كنا نطمح أن نبني مسرحا خاصا بنا ، مسرحا عراقيا صميما . وكانت اولى الخطوات في ذلك السبيل هي البحث عن نص المسرحية العراقية ، حيث كانت اغلب المسرحيات التي تقدم آنذاك مترجمة ، وفي مقالة كتبها جاسم العبودي في اول عدد لتلك المجلة جاءت مثل تلك الدعوة اذ قال « المسرح الذي نريده هو غير المسرح الذي يشاؤه ذلك النفر القليل الدائر في دائرته المقفلة . مسرح عراقي صرف يظهر عليه زيد وعمر لا تومي وجو » وفي العدد الثالث من المجلة نفسها وفي تشرين الثاني عام ١٩٥٥ كتبت مقالة بعنوان (المسرح بحاجة الى مسرحيات عراقية) اذكر فيها مدى تأثير النص العراقي على كتّاب حركة المسرح . ولذلك السبب فقد وجدنا في كتابات يوسف العاني المسرحية امثال (راس الشليلة) و (تؤمر بيك) الملاذ الذي يمكن اللجوء اليه لخلق مسرح شعبي عراقي متميز خاصة بعد ان لمسنا مدى استجابة الجمهور لتلك المسرحيات .

والى جانب ادراكنا لاهمية تنظير الفن المسرحي وربطه بالعلوم المختلفة فقد احسسنا بأن المسرح لا يمكن ان يقوم على دعامات متينة اذا لم نربطه بأهداف ابعد من حدود الترفيه واذا لم يعالج معاناة الشعب الحقيقية ويعبر عن طموحاته في تغيير النظام الاستعماري الملكي البالي ، وبالتالي تغيير النظرة الاجتماعية الى الفنان المسرحي . وبتلك الوسيلة تمكنا من استقطاب جمهور واسع يختلف كما ونوعا عن الجمهور الذي كان يقبل على مشاهدة المسرحيات الهابطة .

وفي مراحل الدراسة كانت تجربتي التمثيلية غير متبلورة . لقد مثلت ادوارا معروفة في كلية الحقوق ومنها (انطونيو) في تاجر البندقية . وفي معهد الفنون وفي مسرحية (الحقيقة ماتت) التي اخرجها جاسم العبودي بدات تلك التجربة تتبلور حيث اخذت افهم كيفية استخدام الصوت والجسم في بناء الشخصية وبدات افهم كيف يجب ان يتحرك الممثل على المسرح وكيف يخلق علاقات مع الممثلين الآخرين وكيف يكون علاقات مع ما هو موجود على المسرح . وكانت اول تجربة تمثيلة اعتز بها واذكرها حتى هذا اليوم هي تمثيلي لدور (فاسيلي) في مسرحية انطون تشيخوف (اغنية التم) التي اخرجها ابراهيم جلال . ولتلك التجربة اهمية خاصة بالنسبة لي وبالنسبة لحركة المسرح العراقي بصفة عامة . فقد اتاح لي ذلك الدور المركب ان اجرب قدراتي الفنية في مجال التمثيل واضعها على المحك حيث كنت امثل شخصية اكبر مني سنا بكثير ، شخصية ممثل عانى ما كنا نعانيه نحن الممثلين ، من الحاجة الى تغيير النظرة الاجتماعية المتخلفة الى فن الممثل ، شخصية ممثل يقوم بأستعادة ذكريات انتصاراته بتمثيل عدة ادوار تتنوع ابعادها وعواطفها كشخصية عطيل وهاملت. وقد بذلنا انا وزميلي يوسف العاني جهودا مضنية للوصول الى توضيح شخصياتنا بمساعدة مخرجنا ابراهيم جلال الذي كان يبدع في تفسيراته وتوجيهاته يلهمه اياها النص المسرحي الخصب . ولقد كتب كاميران في مجلة (السينما) في مجال نقده للمسرحية قائلا « ثق ايها القارىء العزيز لقد تبين لي ان الزميل سامي عبدالحميد كان عطيلا بحق وحقيق » . وبعد اكثر من عشرين عاما تهيأ لي ان اعيد تلك التجربة مع نفس الفرقة ومع مخرج آخر هو قاسم محمد .. وبالرغم من ان النتائج لم تكن تختلف كثيرا الا انني في المرة الثانية كنت اكثر وعيا بوضعية الدور وكنت اكثر تحكما في الادوار وكنت اقرب الى الشخصية من السابق . وفي المرة الثانية لاقت المسرحية استجابة اقوى من جمهور

المتفرجين حيث كانوا اكثر علما بمداخل الانتاج المسرحي وجوانبه ، اما في المرة الاولى فقد كانت المسرحية مفاجأة لجمهور لم يكن قد اعتاد هذا النوع من العروض . وبالرغم من ان المخرجين ابراهيم وقاسم استعملا الديكور المستعار المبسط الا ان ديكور الانتاج الاول كان يميل الى الرمزية اكثر من الواقعية . وقد كانت الادوار في المرة الثانية تبتعد عن التكلف والمبالغة بحكم تقارب السن بين الممثل وبين الشخصية وبحكم عمق ادراك الممثل لابعاد الشخصية . ولقد تمثلت الروح الجماعية في الانتاج الثاني اكثر مما كانت في الانتاج الاول حيث كنا في بدايات الفهم للعمل المسرحي. وبعد دور (فاسيلي) لم تتهيأ لي الفرصة لكي اطلع على دور بارز يقدم دليلا على قدراتي الحقيقية في فن التمثيل حتى جاءت تجربتي الاولى في هذا المجال بعد عودتي من بعثتي في الخارج وعندما مثلت دور (كريون)من مسرحية (انتيفونا) لانوي والتي اخرجتها للفرقة القومية عام ١٩٦٤ فقد استطعت ان اصب في ذلك الدور حصيلة تعليمي وتدريبي في الاكاديمية الملكية لفن الدراما في لندن ، حيث ثبت لي ان تكنيك الممثل عامل مساعد على انجاح الدور، أذ لا يكفي فهم ابعاد الشخصية وتحليل المسرحية لتقديم شخصية متكاملة من غير اسناد ذلك الفهم والتحليل بتكنيك حاذق . لقد تعلمت كيفية بناء ايقاع الشخصية وتأثير سرعة ذلك الايقاع في شد الجمهور لقد ادركت ان ايقاع الممثل العراقي ، بسبب طبيعته وحياته وظروفه، ابطأ مما هو مطلوب لاغراض تشويق المتفرج . فهناك ثقل واضح في القاء الممثل العراقي وهناك تباطؤ واضح في حركته ، ولا بد من تفاديها اذا اردنا ان نقدم عرضا جذابا . لقد تعاملت في ذلك العمل مع نفسي ومع الممثلين الآخرين من هذا المنطلق معتمدا على الدقة في اسناد تكنيك الممثل والتحكم في التعبير الجسماني والصوتي واعتمادهما كوسيلتين فعالتين . لقد شعرت وانا امثل ذلك الدور بانني اقدم نوعا خاصا من الاداء لم يسبق وضوح معالمه في المسرح العراقي . لقد عملت على بناء شخصية لها صفات وابعاد تبتعد عن صفات وابعاد الممثل الخاصة . ولقد كتب احد النقاد في معرض نقده للمسرحية آنذاك قائلا « كان المشهد الذي يجمع بين كربون وانتيغون من المشاهد التي جسمت لنا قمة الصراع بين هذين الشخصيتين . فلقد كانت حركة سامي الدائرية احيانا والمتعرجة حينا اخر (تكنيك) والتلون في القائه خير معبر عما اصابه من تحد على يد هذه الفتاة الضعيفة .. » وجاءت تجربتي في مسرحية (في انتظار الموت او رقابة عليا) لجان جنيه والتي اخرجتها في الجمعية البغدادية عام ١٩٦٦ لتقوي اتجاهي في معالجة الممثل من خلال تكنيك الجسم والصوت وعلمني تمثيلي لدور (غرين آبز) وتوجيهي للممثلين الآخرين معي اهمية المرونة الجسدية والصوتية في اضافة لون جديد للشخصية المسرحية واكدت هذه التجربة اهمية الايقاع السريع في الاداء في جذب المتفرج وتصاعد البناء الدرامي. وبالرغم من انتماء تلك المسرحية الى ما يسمى بالمسرح الطقسي الا ان ذلك الطقسي كما وصفه النقاد من نوع آخر هو طقس الوحشية الانسانية وهو طقس الانحدار البشري . هو طقس القسوة والعنت . لقد مارست انا والممثلون الاخرون نوعا من الحركات الطقسية التي تجمع بين العنف التصوفي والعنف الجنسي حيث تمتزج القسوة بالتطهير . لقد كان اداؤنا مرة اخرى له ميزات خاصة لم تكن معهودة في مسرحنا ـ الحركة السريعة المتغيرة والالقاء المكوك السريع المشحون بالانفعالات . وعلى النقيض من ذلك كان التمثيل في مسرحية (في انتظار غودو) التي اخرجتها في نفس المكان ومع نفس المجموعة حيث اعتمدت على تلقائية الممثل في تبني التكنيك وعلى الحركة الهادفة المرنة مع الاحتفاظ بالايقاع السريع . ولا بد لي هنا من ان اشير الى الروح الجماعية التي كانت تسود عملي مع تلك المجموعة وخلال سنتين قدمنا فيها عدة انتاجات مسرحية متنوعة في مضامينها واشكالها . فقد كنا نتبادل الراي في اكثر النقاط ابتداء من اختيار النص وانتهاء بالعرض .

وكانت تجربتي الثالثة في التمثيل والتي تحمل صفات مميزة هي التي قمت بها في دور ابن المغازلي بمسرحية (بغداد الازل) التي اخرجها الفنان قاسم محمد . فقد توصلنا الى شخصية (القصاص العراقي الاصيل) ، شخصية الراوية والممثل والمعلق والمحلل والمشخص . لقد اتسم الالقاء بنوع خاص من التنغيم والايقاع واتسمت الايحاءات بطابع شعبي معروف . واذا كنت قد عالجت هذه الشخصية في مسرحية آخرى هي (المفتاح)ليوسف العاني وكنت انا مخرجها الا ان صفات هذه الشخصية ومميزاتها لم تتبلور كما هي الحال في (بغداد الازل) . وربما كانت تجربتي في تمثيل دور (المخرج) في مسرحية (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران) التي اخرجها جاسم العبودي للفرقة القومية تحمل نفس السمات الا انها تختلف عن السابقة في لونها. فقد كان ذلك (المخرج) يمثل دور الراوية والممثل بنفس الوقت اضافة الى قيامه بمهمة المحلل والمعلق ولكن بلون عصري . فهناك اختلاف واضح في الحركة وايقاعها وفي الايحاءة وتوظيفها وفي الالقاء وطريقته .

اما دوري في مسرحية (نفوس) التي اخرجها قاسم محمد فقد فتح لي بابا الى تمثيل الشخصيات الشعبية والى تمثيل الادوار الكوميدية وقد تبين لي ان أهم ما يجعل الشخصية الشعبية جذابة هو التلقائية وتطويع الحركة والالقاء الى الاداء الطبيعي . وابتت لي تلك

التجربة كيف يساعد التجاوب بين الممثلين والانسجام بينهم وبين ادوارهم على تصعيد العمل المسرحي وايصاله الى قمة النجاح ـ وقد اكدت مسرحية (رحلة في الصحون الطائرة) هذا الراي .

وكانت تجربتي في (المتنبي) مع ابراهيم جلال تحمل معها الكثير من الاهمية . فقد فجرت تلك التجربة في ادائي الكثير من الطاقات . لقد حاولت في ذلك الدور الكبير وحسب توجيهات المخرج وقناعتي ان اثبت ان القاء الشعر في المسرح يجب ان يقوم على اساس المعنى بالدرجة الاولى وليس على اساس الوزن ، مع مراعاة عدم التفريط بذلك الوزن والا افقدنا القاء الشعر حلاوته. فلقد وجدت نفسي انساق وراء التعبيرات الشعرية الرائعة لذلك الشاعر الكبير . لقد كنت اشعر في كل يوم من ايام العرض بشموخ يرفعني الى اعلى وهو شموخ ذلك الشاعر الفيلسوف ولا يمكنني ان انسى ذلك المشهد الذي اثير فيه حماس انصار المتنبي وادعوهم لمقاتلة الاعداء مستخدما طريقة الاهزوجة الشعبية العراقية . كنت انسى انني سامي عبدالحميد في تلك اللحظة بل اذهب بعيدا الى تلك الايام الخالدة ايام مجد العرب ـ كانت تحتويني نشوة غريبة لا حدود لها هي قمة الفرح الذي يشعر به الممثل وهو يمد الجسور العاطفية بينه وبين المتفرج . وبالرغم من انني في تلك المسرحية ادركت وبمساعدة المخرج ، كيف يتم كسر الاندماج الذي دعى اليه بريشت وكيف يتم الخطو بعيدا عن الشخصية وفقا لذلك المنظور ولكن بنفس الوقت تأكد لي ان الاندماج واجب وانه من المستحيل ابعاد المتفرج عن المشاركة العاطفية مع الممثل .

ومن خلال عملي كممثل مع مخرجين عدة ـ حقي الشبلي ، ابراهيم جلال ، جعفر السعدي ، بدري حسون فريد ، جاسم العبودي ، قاسم محمد ، استطعت ان اصل الى الحصيلة التالية :

١ ـ يكاد يتشابه اغلب المخرجين في طريقة معالجتهم للممثل من حيث بناء الشخصية وتهيئة الدور فهم يبداون بتحليل المسرحية وتحليل الشخصية وينتهون بفرض تحديدات معينة . ويتفاوت المخرجون في اسلوب التحليل وسبر اغوار الممثل لاستحصال مكنوناته .

٢ ـ يكاد معظم المخرجين يشتركون في جعل الممثلين يقلدون الحركات التي يقدمونها امامهم او تقليد بعض الاصوات التي يرون انها اكثر ملاءمة للدور . ويتفاوت المخرجون في مقدار تلك التوجيهات .

٣ ـ معظم المخرجين يهتمون باطار الشخصية وقليل منهم من يمسها من الداخل وحتى لو فعلوا ذلك فليس الى آخر الشوط .

٤ ـ يكاد معظم المخرجين يسلكون نفس الطريق في (روتين) التمارين المسرحية ـ واذا ما حدث العكس فتلك حالة نادرة .

٥ ـ يكاد معظم المخرجين يبحثون عن بلورة لمنهجهم .

ولقد كانت تجربتي مع ستوديو الممثل التي مارستها لسنتين جانبا من ذلك الاتجاه لبلورة منهجي في معالجة الممثل فمازلت اشعر بانني بحاجة الى ان اكتشف طريقة واضحة واسلوبا متميزا في معالجة الممثل .

لقد كانت تجربتي الاولى في الاخراج مع مسرحية (لو بسراجين لو بالظلمة) ليوسف العاني ومع طلبة الكلية الطبية في بداية عام ١٩٥٦ ولم اكن اعرف آنذاك سوى القليل عن مباديء الاخراج المسرحي ، عرفتها عن طريق المخرجين الذين عملت معهم وعن بعض القراءات البسيطة وعن طريق ترجمتي المتواضعة لكتاب الكسندر دين (العناصر الاساسية لاخراج المسرحية وقد كتب كاميران حسني نقدا عن المسرحية في مجلة (السينما) قائلا « يمكنني ان اقول بأن هذا الانتاج كان احسن انتاج شاهدته بعد مجيئي من الخارج » . وقد واصلت عملي كمخرج في مجال النشاط الطلابي في الكليات واقتصر اخراجي في تلك الفترة على المسرحيات القصيرة . وظل اخراجي آنذاك يفتقر الى الكثير من الاسس الفنية .

ومع الاستاذ جاسم العبودي وفي مسرحية (تؤمر بيك) ليوسف العاني وفي مسرحية (الحقيقة ماتت) لعمانوئيل روبلس تعلمنا الكثير عن كيفية اخراج المسرحية وبالاسلوب الواقعي الحديث ، وكيف يمكن ان يكون الديكور المجسم ذو الابعاد الثلاثة وغير الرسوم ذلك الذي كان المسرحيون في السابق يستخدمونه في مسرحياتهم . وتعلمنا كيف تبنى العلاقات بين الشخصيات على المسرح وكيف يمكن اعتبار الديكور بيئة للشخصيات وتعلمنا ماذا يعني الشغل المسرحي وماذا يعني العمل الصامت ذلك الذي يمكن ان يعوض عن الكلام في كثير من الاحيان وقد اصبح بمقدوري في ذلك الوقت ان اتعهد باخراج بعض المسرحيات الكاملة وقد قمت فعلا بذلك بعد ان سافر ابراهيم جلال مخرج فرقة المسرح الحديث الاول الى خارج القطر وكان اول عمل لي هو (الرجل الذي تزوج امراة خرساء) لاناتول فرانس حيث اخرجتها بأشراف الاستاذ ابراهيم ثم استمر عملي كمخرج وممثل حتى جاءت ثورة الرابع عشر من تموز وتهيأ لي السفر الى لندن لدراسة الفن المسرحي .

في لندن تفتحت عيناي على السحر الحقيقي للمسرح

حيث لمست في المسرح عالما غريبا ورهيبا ولمست الفرق بين مستوى الفن المسرحي في ذلك البلد ومستواه في بلدنا وكنت وانا اتعلم التمثيل واشاهد المسرحيات الرائعة اتمنى ان اعود الى وطني لاساهم في انهاض ودفع حركة المسرح خطوات واسعة مع زملائي الآخرين وبالتالي جعل المسرح عندنا ، كما هو الحال في اي بلد اوربي ، وكما قال زميلي بدري حسون فريد في مجلة السينما عام ١٩٥٦ « شيئا ضروريا ، الحرية والخبز والكساء » وبالرغم من تقدم الحركة المسرحية عندنا خطوات كثيرة الا اننا نريد ان نلمس تأثير المسرح في حياة الناس اليومية.

كان اول عمل لي بعد عودتي من البعثة هو اخراج مسرحية (كنوز غرناطة) في معهد الفنون الجميلة وفي ذلك العمل بدات تعاملي مع الديكور باعتباره عنصرا اساسيا في الانتاج المسرحي ، عنصرا يجمع بين العمارة والفن التشكيلي عنصرا تتوفر فيه الملامح الجمالية الى جانب الملامح الواقعية ومنذ ذلك الوقت اصبح الاستاذ كاظم حيدر المصمم اللازم لي حيث اعتمدت على ابداعاته في اسناد عملي الاخراجي . وقد لاحظت ان اغلب المخرجين العراقيين يعتمدون بالدرجة الاولى على انفسهم في وضع الخطوط الاولى بتصميمات ديكوراتهم في حين ان الفنان كاظم يبتكر تصميماته ولا يعتمد على النقل او التقليد . ولقد مارس ذلك الفنان كل انواع الديكورات المسرحية التقليدية منها والطليعية ، الواقعية والتعبيرية. وبلورنتيجة لذلك سمة خاصة للديكور العراقي خاصة بتلك الضربات الفولكلورية التي ظهرت في ديكورات (المفتاح) و (كنوز غرناطة) وبتلك الضربات الذاتية التي ظهرت في ديكورات (الخان) و (ملحمة كلكامش) . لقد اعتبرت عمل المصمم مكملا لعملي واعتبرت خياله مفتحا لآفاق جديدة من خيالي . ولقد اثبتت تصاميمه توافق العناصر الدراماتيكية مع العناصر الجمالية كما هو الحال في ديكور (انتيغونا) و (الحيوانات الزجاجية) . ولقد مارس الفنان كاظم وفي انتاجاتي بالذات كل انواع الميكانيكية في تغير المناظر وبشكل مبسط وبالمجهود الذاتي حيث لا تتوفر في مسارحنا لحد الآن الوسائل الميكانيكية المعهودة . ففي (تاجر البندقية) استعمل المنصات المتحركة وفي (المفتاح) استخدم الالواح المتنقلة وفي (ملحمة كلكامش) الاجسام المتنقلة ايضا ومن الجدير بالذكر ان الفنان كاظم استعمل اكثر من ثلاثة تصاميم مختلفة لمسرحية (بغداد الازل) عندما عرضت في عدد من المدن الجزائرية في الاسبوع الثقافي العراقي .

وحين نسبت للعمل كرئيس لقسم المسرح في مصلحة السينما والمسرح عام ١٩٦٤ . باشرت عملي بحماس بالغ على امل تكوين فرقة رسمية مبنية على اسس فنية صحيحة وقد تعثرت هذه الخطوة لاسباب لا تبدو مقنعة في بادىء الامر ، مما اضطرني الى التعاقد مع بعض الممثلين لانتاج اربع مسرحيات كانت على التوالي (تاجر البندقية) و (انتيغونا) و (الحيوانات الزجاجية) و (النسر له راسان) . وبمجرد النظر الى تلك المسرحيات يستطيع المرء ان يتبين مدى التنويع في الاساليب . ولقد كان البحث عن اجود الصيغ الفنية بما يتلاءم وحصيلتنا الثقافية ومستوى الذوق العام جزءا من طموحي مما دفعني الى الاتجاه نحو التجريب . حيث ان ذلك الاتجاه يقف على الضد من الثبات على اسلوب واحد الى جانب التجديد الذي يعني الابتكار والابداع وهكذا فقد اتسع مدى تجاربي اتساعا واضحا فمن الاخراج التقليدي الى الاخراج الطليعي وحتى الملحمي . وكانت تجربة (في انتظار الموت) شاهدا على المنحى التجريبي . فالمسرحية طليعية في اسلوبها وسوداوية في مضمونها ، تعتمد على الحلم وتقترب من التعبيرية في المعالجة التي تميزت بالايقاع السريع وبالديكور المجرد . وكانت تجربتي الثانية في مجال المسرح الطليعي اخراجي لمسرحية (في انتظار غودو) لساموئيل بيكت والتي ترجمها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا الى اللهجة العامية . ولقد قمت باخراج تلك المسرحية مرتين وفي فترتين متباعدتين وبشكلين مختلفين . وكانت محاولتي الاولى قد لاقت تجاوبا قويا من المتفرجين في حين ان المحاولة الثانية لم تلاق الا الفتور لا لشيء ! لا لافتقارها الى بعض عناصر النجاح ومنها مكان العرض الملائم ونوعية الجمهور وبساطة المعالجة في المرة الاولى والتي كانت خالية من التصنع والحذلقة التي سادت المحاولة الثانية . لقد كان اهم ما يميز العرض الاول لهذه المسرحية التي تعتبر من ابرز واهم مسرحيات العصر هو دقة الايقاع فقد قال مترجم النص في معرض كلامه عن العرض « هل لاحظت ما فيها من ايقاع سريع حافظ على التوتر الضروري ثم لحظات الاستكانة المريحة التي سادت على ضبط الايقاع كالموسيقى تماما » .

وكانت محاولة تعريق او تعريب النص الغربي تجربة اخرى بالنسبة لي كمخرج وذلك عند انتاج (الحيوانات الزجاجية) لتنسي وليامز والتي عرقها القاص خضير عبدالامير . وكنت في ذلك الحين متأثرا بمحاولات (سهام صائب شوكت) مع مجموعة جمعية الهلال الاحمر وكان الغرض الاساسي تقريب النص الاجنبي من فهم المؤرخ العراقي . وقد وجد البعض في تلك المحاولات تناقضا بين اجواء المسرحية وشخصياتها وبين اللغة الجديدة التي تتحدث بها . وكان ردي آنذاك ان اللغة العربية الفصحى هي ايضا ليست لغة الشخصيات الاصلية فما هو الفرق ؟ وكان الجواب ان اللهجة العامية اكثر محلية من العربية القياسية . وفي مجال التعريب اخرجت (هاملت عربيا) عن مسرحية شكسبير المشهورة وذلك بهدف اخضاع النص الشكسبيري

لمتطلبات عربية واعطائه شكلا عربيا عن طريق التخلص من بعض السمات الاجنبية . وكان الهدف الاساسي من تلك المحاولة هو الكشف عن تهرءات بعض المجتمعات العربية الرجعية المتخلفة . وكنت اتصور (هاملت) ثائرا عربيا يريد ان يغير مجتمعه وذلك عن طريق جمع الدلائل التي تدين ذلك المجتمع المتخلف . واذا كان الكثير من النقاد والمتفرجين قد قابلوا تلك التجربة بنوع من الفتور فأنني مازلت اعتبرها بداية لتجارب اخرى في سبيل ايجاد منظور عربي لبعض النصوص الاجنبية .

ومن التجارب المسرحية التي اعتز بها والتي سارت في الاتجاه التجريبي اخراجي لمسرحية (القرد الكثيف الشعر) لاونيل ومع طلبة اكاديمية الفنون حيث استطعت أن احقق استخدام اجسام الممثلين كمادة تعبيرية تعوض عن الكثير من العناصر البصرية الاخرى فلقد كانت اجسام الممثلين تكون عنصرا مهما من عناصر التركيب المسرحي وكانت حركتها تستند الى ايقاع المسرحية بشكل واضح ومميز . وربما تكررت مثل هذه المحاولة في انتاجات اخرى . وكانت لي محاولات اخرى في مجال المسرح التعبيري اضافة للحيوانات الزجاجية كمسرحية (مهاجر بريسبان) لجورج شحاده و (الخيط) لعادل كاظم .

وفي مجال المسرح الملحمي كانت مسرحيات (الخرابة) و (ملحمة كلكامش) و (المفتاح) اهم تجاربي واذا كانت (المفتاح) قد تميزت بطابعها الفولكلوري فأنني قد جمعت فيها اساليب الاخراج الغربي واسلوب العرض الخاص حيث كانت النكهة العراقية واضحة في الايماءة وفي الاغنية اضافة الى الملابس والديكور والمتممات . أما في (الخرابة) فقد جربنا انا وزميلي قاسم محمد كل عناصر التوعية السياسية من الاغنية السياسية الى البوستر السياسي الى الافلام والسلايدات الوثائقية . وفي (ملحمة كلكامش) كان جل تركيزي على فكرة احياء التراث وبمنظور جديد وبشكل متحفي متقصد معتمدا الدقة التاريخية وخاصة في العرض الذي قدمته الفرقة القومية للتمثيل . وفي ذلك الانتاج اردت ان اقدم تجربة حية تثبت امكانية تحويل النصوص غير الدرامية الى دراما ديناميكية وقد ساهم كاظم حيدر مساهمة فعالة في ايجاد المصادر التاريخية للمنظر والملبس والاداة . واعتمدت تجسيد الطقوس المختلفة التي كان يمارسها اجدادنا في سالف الازمان . وكانت تجربتي في (تموز يقرع الناقوس)لعادل كاظم قريبة الشبه بملحمة كلكامش من ناحية المتحفية والدقة التاريخية .

واستطعت ان احقق جزءا من طموحي في ايجاد اماكن جديدة للعرض المسرحي غير المكان التقليدي وذلك عندما قدمت (كلكامش) مع طلبة اكاديمية الفنون الجميلة في المسرح الروماني في بابل . وجاءت (بيت برناردا البا) لتؤكد ذلك الطموح عندما قدمتها في وسط قاعة مسرح بغداد . لقد كنت ومازال ابحث عن فرص اخرى لتقديم مسرحيات اخرى في اماكن اخرى غير بناية المسرح المعهودة . ومازلت ادعو لاستغلال بعض الاثرية لاماكن للعروض المسرحية .

ومن منطلق ان المخرج هو المؤلف الثاني للنص المسرحي دأبت على القيام بما يشبه (المونتاج) لاغلب النصوص المسرحية التي اخرجتها وهو احد المؤشرات المهمة لاسلوبي الاخراجي حيث انني بذلك احاول تطويع النص لمتطلبات الخشبة وفقا لرؤيتي الخاصة التي قد تختلف بقليل او كثير عن رؤية المؤلف وكان هذا منهجي حتى مع النصوص التي اعجبت بها كل الاعجاب وسواء كان كاتبه موجودا على قيد الحياة ام لا . لقد كنت ومازال اعتقد ان مسرحيات جليل القيسي ، وهو كاتب مسرحي صاعد ، تحتوي على كل العناصر الدرامية من حبكة وحوار وشخصية وصراع وكل اساليب العرض المسرحي من صورة وحركة وايقاع ولكنني عندما اخرجت (غيفارا عاد) و (جد عنوانا) قمت بأجراء بعض التغيرات عليهما لتكونا اكثر تلاؤما مع الايقاع المسرحي ومع التركيب البصري ومع البناء الدرامي . وكان مقدار التغيرات التي اجريها على مدى يقارب وجهة نظر المؤلف مع وجهة نظري ففي (بيت برناردا البا) لغارسيا لوركا لم اجر غير بعض الحذوفات القليلة والتغيرات البسيطة في حين انني في (هاملت) اجريت تعديلات واسعة وواضحة كما واقتطعت اجزاء كبيرة من النص .

ومن خلال تجاربي الاخراجية التي اشرت اليها وصلت الى الحصيلة التالية :

١ ـ يكاد معظم الممثلين العراقين اثناء التمارين يقف منتظرا توجيهات المخرج ولا يكلف نفسه عناء المبادرة والابتكار . وهنا لا بد ان اذكر بأن المخرج يكون مبدعا كلما وجد استجابة من قبل الممثل وبالعكس يبقى هامدا كلما كان الممثل سلبيا في استجابته .

٢ ـ يكاد معظم الممثلين العراقين يعود نفسه على استمرارية تمرين جسمه وصوته بشكل منهجي وبالتالي تطوير تكنيكه ويكتفي اغلبهم بما يقومون به خلال التمارين الفعلية للمسرحية .

٣ ـ يكاد معظم الممثلين العراقين يعود نفسه على التحضير للدور قبل بدء التمارين ولذلك فانه يأتي كل يوم ليبدأ بداية جديدة .

٤ ـ يكاد معظم الممثلين العراقيين يتقاعس عن تطوير معلوماته الفنية والثقافية العامة وكافه وصل

الحدود النهائية للفن .

٥ – يكاد معظم الممثلين العراقيين يفتقرون الى التكريس .

واذا كانت الثلاثين سنة قد زودتني بحصيلة ثقافية وفنية معينة فأنني قد تزودت خلال سنة قضيتها في جامعة اوريغون في اميركا بمعلومات فنية تكاد تساوي كما ونوعا تلك التي تزودتها في السابق ، فلقد استطعت في تلك الفترة ان اتعرف على نظريات المسرح من اقدم العصور وحتى اليوم وبشكل واضح وعميق مكنني من التميز بين الاتجاهات والاساليب المستخدمة في الفن المسرحي . لقد اكملت تلك السنة معلوماتي الفنية وجعلتني اتلهف للمزيد .

سامي عبدالحميد



د. سعدي يونس

■ من تجربتي المسرحية

الشكل والمضمون في مسرح الشارع

من الصعوبة فصل الشكل والمضمون في العملية الفنية لانهما في الواقع يمثلان قوة واحدة لاتنفصم حيث ان الشكل كما هو معروف تعبير عن مضمون معين والمضمون يستوجب شكلا معينا ..

ولكن لسهولة ايضاح ابعاد الموضوع المطروح وددت ان أجزئه واناقشه بدقة اكبر وهكذا نحاول الوصول الى ابعاد المشكلة .

ولماذا المشكلة ؟ لانها فعلا قضية دقيقة ومعقدة لحد ما .. وهي قضية خطيرة تحدد وجود مسرح الشارع .. فحسم العلاقة بين الشكل أي الرؤية الاخراجية وبين المضمون اي النص المكتوب قضية تتطلب تكاتف كل عناصر العمل المسرحي في طريق الابداع الصعب والتوصل في نهاية المطاف الى كسب ثقة جماهير الشارع الواسعة التي من اجلها وجد هذا المسرح .

قبل كل شيء ان مسرح الشارع يهدف الى تقديم عروضة الى الجماهير حيث تتواجد في الشارع والمعمل والمستشفى والمقهى وفي كل مكان يمكن ان يلعب فيه المسرح دوره الجماعي الطليعي ... وهكذا يؤدي رسالته العظيمة التي وجد من اجلها ... اذ بدون هذا التلاحم العميق مع الجماهير يفقد مسرح الشارع كل قيمته الاصيلة ويتحول الى ادعاء فارغ ... ومن هنا من هذه النقطة بالذات يمكن فقط حسم العلاقة السالفة الذكر اي الرؤية الاخراجية وعلاقتها بالنص .

ان العمل المسرحي يقدم لجمهور واسع ولابد على هذا الاساس ان يفكر المخرج والمؤلف معا في صيغ العمل المعروفة .. في مسرح الشارع ليس هناك جمهور معين يجد الراحة في صالة تتوفر فيها الامكانات الفنية . بل هناك تجوال دائب من قبل فناني هذا المسرح في بحثهم المتواصل لتكوين جمهور جديد لقضية المسرح . أن تكوين مسرح الشارع اشبه بخلية النحل حيث يعمل الكل دون كلل في انشاء وابداع متطلبات العرض المسرحي وفي اماكن لا تصلح اساسا للعرض ... اذ من الممكن جدا أن لا توجد نهائيا بروجكتورات ولا خشبة مسرح ولا صالة وغير ذلك من المتطلبات المعروفة لذا على المخرج أن يعرف كيف يكيف مسرحيته لكل هذه الظروف ..

هنا يطرح السؤال نفسه : – ماهي الوسائل التي يمكن للمخرج أن يستخدمها للوصول الى هذه النتيجة الخاصة ؟ من خلال بعض التجارب التي قمت بها في هذا المضمار اعتقد بأن **مخرج مسرح الشارع بحاجة الى (الدقة والاختيار والابداع)** .

أن الاقتصاد في وسائل العرض من اكسسوار وديكور وانارة ضرورية جدا لكي لا يرهق فرقته في تنقلاتها السريعة بحمل كبير نظرا لضرورة استمرارية اللقاء مع مختلف فئات الجمهور ... ولنكن حذرين في هذا الاقتصاد ... فقد قلت (الدقة والاختيار والابداع) أي أن عملية الاخراج ليست عملية غير مدروسة وسريعة. فعلى الرغم من قلة الامكانات المستعملة لابد أن تتم عملية الابداع الفنية من من خلال هذه الامكانات نفسها. وهنا يبرز قانون البساطة الخلاق ... هذا القانون الذي يبقى وسيبقى وسيلة هامة جدا وجوهرية في العمل الفني عموما ...

فالالآت في مسرح الشارع لا تلعب الا دورا ثانويا في عملية الخلق الفني.

أذن من يلعب الدور الرئيس في هذا المسرح ؟ سؤال آخر مهم جدا تشكل الاجابة عليه احد الاركان الصلبة في مسرح الشارع ... **الذي يلعب الدور الرئيسي في هذا المسرح «الانسان» أي الممثل وهذا الثلاثي الهام «المؤلف والمخرج والممثل» يشكل حجر الاساس في مسرحنا هذا بينما يشكل الجمهور البناء الباقي كله.**

فالمخرج هو الجسر الموصل بين المؤلف من جهة وبين الممثل من جهة أخرى وله الدور الاول في توجيه الممثل وفقا للمضمون ... وتتركز الاضواء هكذا على طاقة الممثل أي قوة الانسان في التعبير عن مشاكل الجماهير وآمالها وطموحاتها. وعلى ممثل مسرح الشارع أن يتفوق في معرفة مهنته بكل فروعها من القاء واداء (ومايم وبانتومايم) وحتى معرفة الغناء والرقص والاكروباتيك ليستطيع المخرج بواسطته أن يعزف جميع الالحان المسرحية المتميزة. فامام طاقة الممثل تتلاشى الالية ويصبح « الانسان – الممثل » هو الوسيلة والهدف هو الانسان – المشاهد.

ونحن هنا امام لغة فنية تكاد تكون جديدة ومن الممكن أن تتكون من خلالها مدرسة مسرحية هامة ...

ولنتوقف قليلا لنعالج نقطة البداية في مسرح الشارع أي النص المسرحي. ان النص في هذه الحالة يمكن أن يكون عملا جماعيا أعني أن يكتب النص من قبل فناني المسرح نفسه. وهذه العملية غير معروفة في وطننا العربي الا في حالات نادرة جدا وهي قد تؤدي في حالات ضبطها الى نجاح مؤكد. أي أن فكرة ما – تصلح لتكون بداية المسرحية تطرح من قبل أحد الفنانين ثم تتطور فيما بعد من قبل الجميع بأن يضيف كل منهم ما عنده من ابداع على الفكرة الى أن تنضج تماما بالتشذيب والتهذيب. وقد تأخذ عملية التأليف الجماعي اشكالا اخرى .. **المهم في مسرح الشارع هو أن ينبع فعلا من صميم مشاكل الناس لان الناس عند رؤيتهم لمسرحية لا تعبر عن انفسهم لن يكترثوا لها أبدا** أو لن يتابعوها بشوق. فالمؤلف يضع اللبنات الاولى لمسرح الشارع وعليه في عمله الخطير هذا

أن يكون مسيطرا على أسرار فنه .. مثلا يمكنه أن يترك «للابتكار» مكانا خاصا في مسرحه أي أن يلعب النقاش أو التمثيل مع الجمهور دورا طيبا في التأليف. فالابتكار عنصر رائع يساعد كثيرا على ربط علاقات وثيقة مع الجمهور وعلى مشاركته الواعية في العمل الفني. وايضا يستوجب على المؤلف دراسة اصول الدراما اي اصول التأليف المسرحي وبعمق. لان المؤلف قد يسقط في عملية المباشرة اللامجدية والشعارية الضارة ومن ثم يصفق الجمهور له دون استيعاب دقيق لجوانب المشكلة المطروحة بصراحة وجرأة. أن الدراما الصحيحة الاصيلة تبقى ضرورية جدا في مسرح الشارع خاصة ونحن هنا أمام لقاءات مباشرة مع الجمهور ولذا لابد من العناية دوما بتطوير ذوقه المسرحي واحساساته الفنية وبالصورة اللائقة فعلا لمجتمعنا العربي الجديد.

من كل ما تقدم تتوضح لنا العلاقة عموما بين الشكل والمضمون في مسرح الشارع ونجد أن مكونات هذا المسرح العملية لا تنفي أبدا الابداع الفني بل تتطلبه وبالحاح شديد ودوما. لان اللقاء المسرحي مع الجماهير الواسعة عملية من نوع جديد في وطننا العربي خاصة وهي تهدف لتكوين جمهور جديد بكل معنى الكلمة لمسرحنا ولا بد لذلك من شق الطريق بروية وأناة ومعرفة من أجل أشراقات حقه تضيء حياتنا اليومية بأضواء لن تنطفيء..

د. سعدي يونس



د. عوني كرومي

تجربتي في المسرح

تمتد تجربتي في الاخراج منذ عام ١٩٦٥ لحد الان اي ما يقارب خمسة عشر عاما انتجت خلالها بحدود ثلاثين عرضا مسرحيا منها مسرحيات عالمية كلاسيكية ومعاصرة ومسرحيات عربية الى جانب المسرحيات العراقية فقد اخرجت لشكسبير وكامو وهايز مبلر وبريشت وكازنزاكس وبيرانديللو وسترنبرغ واربوزوف . وأخيرا روفائيل البيرتي . اما العراقيين فليوسف العاني وعادل كاظم وقاسم حول وجعفر المظفر . اما العرب فلفرحان بلبل وحمده خميسي .

تناولت المسرحيات بشكل عام ثلاثة اتجاهات هي :

١ ـ المشاكل الاجتماعية المعاصرة للمجتمع العراقي والتي كانت ذات طابع نقدي واقعي .

٢ ـ المشاكل السياسية على مستوى الوطن العربي وبالذات قضية التحرير والخلاص من الاستعمار والصهيونية .

٣ ـ مشاكل التضامنية لحركة الشعوب والتي من خلالها أؤكد على ان هذه التجارب لها من المساس بالواقع العراقي الشيء الكثير مثل ازمات بناء الاشتراكية والثقة القومية والوطنية للفرد في جهاده لبناء المستقبل .

لم تكن النصوص المختارة شاملة ودعائية فقط بقدر ما كانت تصور الصراع الاجتماعي والصراع الذاتي اي صراع الانسان مع نفسه . فالصراع هو جوهر المسرح ولقد اخذ الى جانب الطابع الاخلاقي طابعا اجتماعيا يصور الذات في مجالاتها وتكاملها مع الواقع الموضوعي الذي تفجره وتتفجر في داخله .

من خلال التجربة مع الادب العالمي مررت بمراحل متعددة لمعالجة النصوص المسرحية التقليدية وصولا الى المسرحية الملحمية والتسجيلية في بنائها وصناعتها قريبة ومدركه من قبلي وصولا الى تجربة العرض المسرحي الذي يتكامل فيه النص مع مكونات المسرح الاخرى .

ان هذه التجربة مع الادب قد تطورت الى درجة الشعر والصورة الشعرية محاولة مني في اخضاع المسرح الى عالم الشعر والتعامل مع الشعر لكي يصبح دراما مرئية . حيث اصبحت الكلمة والصورة لغة متوحدة تملك خصوصيتها من خلال العرض المسرحي المقدم وتعتمد في عناصرها كأدب لكي تتوحد بشكل جدلي مع الفن الشامل الذي هو المسرح .

اما تجربتي مع الممثل فقد اخذت هي الاخرى مراحل عديدة فلقد عملت مع الهواة الذين ينظرون الى الفن نظرة الفعالية الاجتماعية والثقافية البعيدة عن اختصاصاتهم الدقيقة وكانت تجربة مهمة في عملية معالجة اعداد الممثل واعداد الدور واعداد العرض المسرحي في آن واحد .

ولهذه التجربة خواص اجبرتني او قسرتني على ان اكون مخرجا مفسرا ومحللا ومنظرا ومؤديا كما انها كانت تتطلب مني التركيز والتخيل . فالعمل الاخراجي يحمل في طياته العمل التمثيلي فمن جهة كانت متعبة مجهدة الا انها جعلتني امتلك ناصية المهنة وحرفية المسرح فلم يتوقف العمل امام مهام المخرج الابداعية في التفسير والتحليل والتركيب . انما تجاوزت ذلك الى حرفية

الاداء كحركة وصوت وحالات وجو .

اما مرحلة العمل مع الفنانين الشباب فقد كانت التجربة الاخراجية تعتمد على اسس التعاون الجماعي في عملية الخلق وتهتم بالدرجة الاولى في تفجير طاقات الممثلين الابداعية . والعمل على تهيئة الممثل الجاد الواثق من نفسه والمفجر لذاته وبهذا اضاف الشباب لخصائص الاخراج الكثير من ابداعاتهم وتصوراتهم ورؤاهم فبدا العمل معهم اكثر جدلية واكثر تحفزا واكثر عطاء وبدأت الصورة الاخراجية تستقر وتتعمق لكي تاخذ شكلا فنيا جماليا اعمق من حرفية المهنة . فظهرت التصورات الفنية والمعالجات للنص على مستوى الصورة المسرحية . الشكل المسرحي . معمارية المسرح . العلاقة بين الجمهور والمسرح .

أما التجربة الاحترافية فلم تاخذ مداها لحد الان فلا زلت اعمل كمخرج هاو يتعامل بالروح الجماعية في العرض والمشاركة الوجدانية والفلسفية في جمال التطبيق والممارسة فالاعمال الاحترافية اذا اردنا ان نطلق عليها هذه التسمية تبلورت بروحية المختبر المسرحي فكانت تجارب المختبر منقسمة الى :

١ ـ تجربة التعامل على اسقاط الواقع المعاش في النص والعرض وخلق سمات المسرحية الشعبية ذات المفهوم النقدي الاجتماعي منقسمة من ناحية الشكل الى :

أ ـ البحث عن العرض الواقعي .

ب ـ السعي لخلق الشخصية التمثيلية والممثل الواعي لمهنته بحيث يكون الممثل اكثر صدقا في تجسيد الواقع عبر وسائله الفنية . باختصار محاولة تبني وتجريب كل النظريات والمفاهيم الفنية في المسرح ذات الاتجاه الواقعي

٢ ـ التعامل مع العرض المسرحي كلعبة مسرحية ذات دلالات اجتماعية انسانية . وانقسمت هذه الى مرحلتين :

أ ـ استغلال مفهوم التغريب في العرض المسرحي والتغريب في التمثيل والتغريب في وسائل العرض من ديكور ـ انارة ـ ملابس .

ب ـ التعامل مع معمارية المسرح وهي محاولة تجريبية في خلق شكل المسرح الشامل الذي يعرض للمشاهد والممثل امكانيات :

١ ـ استغلال المكان .

٢ ـ خلق التكامل بين الحدث والمشاهد والمحيط من اجل اشاعة روح المشاركة الجماعية في العرض .

٣ ـ قتل الوهم واعتبار ان معمار المسرح وسيلة لنقل خارج حدود المسرح وخلق جدل بين المشاهد والواقع وان المسرح جسر يربط المشاهد والواقع من اجل تكثيف التجربة الانسانية التي تسهم في تطوير وعيه الذاتي ومن ثم الوعي الاجتماعي العام وقد اخذت هذه التجربة اشكالا عديدة :

١ ـ استعمال المسرح الذي يكون في وسط القاعة حيث يتحلق المشاهد حوله ويعطي الامكانية للمشاهد في ان يرى العرض بالشكل المفتوح والشامل بعيدة عن خدع الطبيعة ولعبة الواقعية الميكانيكية في الوهم وفي التوحيد . والانسلاخ عن الوعي الذاتي للوصول في داخل وعي الشخصية .

٢ ـ الجمهور في الوسط والعرض على مدار المحيط حيث تعطي الامكانية للمشاهد بان يحدد بذاته موقع الرؤية ورغبته في المشاركة والتعامل مع العرض ليس كلعبة ترف بل ان المشاهد هو نفسه ممثل عندما يتحرك بحسيه وذهنية مع الاحداث والحالات التي تعرضها وتجسدها الشخصيات والموضوع يكون دائما قريبا الى المشاهد من ناحية الفكرة ولكنه يعتمد على مبدأ الابعاد ومن ناحية الصوره والشكل لكي يخلق في كل لحظة حالة الجدل بين الواقع المعاشي خارج المسرح وبين الواقع الفني المجسد لرموز وافكار الواقع الاجتماعي .

٣ ـ الجمهور يجلس متقابلا على شكل صليب ينتهي بمسرحين متقابلين يحقق حالة المراقبة للممثل والمراقبة للمشاهد حيث ان المشاهد لا يقرأ المسرحية فقط من خلال ما يراه ويسمعه من قبل الممثل بل من خلال مراقبته لاقرانه من المشاهدين ولكشفه عما يخالج كل مشاهد على حده من مشاعر وأفكار وحالات ومن ثم تجبر المشاهد على أن يبقى مراقبا لنفسه ومحددا ردود افعاله وحالاته ومن ثم ابقاء المشاهد في حالة تيقظ لكي يرى ليس نماذج اجتماعية كاملة المواصفات بل يعايش حالات ومواقع تجعله في جدل بين حالة التوحد وحالة الاندهاش والتعليق والنقد .

ان لفراغ المسرحي مكان يجب ان يتغير اولا لاجل قتل اعتيادية المشاهد وترفه المسرحي وثانيا ان يكون هو

المجال للحركة والمجال للرؤية كي تأخذ الصورة المسرحية ابعادها التعبيرية والرمزية والايحائية خالقة تتابعا شعريا يتكامل فقط عندما يبدأ المشاهد ببذل جهد عقلي وعضلي في تلقيه للعمل الفني فالمشاهد لم يعد مشاهدا متلقيا ما يطرحه المسرح عليه بل مشاهدا مشاركا فيما يحدده هو في داخل المسرح . فالمسرح لا يعطي افكارا جاهزة ولا وصفات طبية ولا افكارا كاملة بل يعطي المسرح بواعث تتكامل من خلال ما يملكه المشاهد من وعي عن الواقع وحركته التاريخية . فالسياسة في المسرح لا تأتي في الموضوع السياسي المطروح بقدر ما تكون من القضية السياسية التي يفكر فيها المشاهد ويجد لنفسه ولذاته حلا وموقفا خلال العرض المسرحي فقد يخرج انسان من العرض المسرحي وهو على اشد التناقض مع غيره من المشاهدين في فهم مضمون المسرحية . وان الالتزام في تاكيد الجانب الانساني للعرض المسرحي وبهذا سوف يكون الى هذا الجانب الاكثرية التي ترتبط بوعيها الاجتماعي مع ما هو مقدم من مضمون وشكل .

وعندما يخرج المشاهد من العرض المسرحي وتجول في خاطره شتى الاسئلة ويسترجع مار اه وما سمعه خلال العرض انما يكون قد شارك في العرض اذ ان المشاركة تعني الكثير فهي تعني ان المشاهد يشترك في حواسه وفي ذهنه مع ما يقوم به الممثل وما يحتويه النص او العرض المسرحي بصورة عامة .

د. عوني كرومي

حوار مع علي عقلة عرسان

المسرح هو خلق الوعي لدى الجماهير العربية من المحيط الى الخليج باتجاه الوحدة العربية الشاملة نحو التقدم والتحرر ، وفي سورية تاريخ المسرح حافل بالعديد من الشخصيات المسرحية التي اعطت الكثير وبذلت الاكثر من اجل خلق حركة مسرحية عربية متقدمة ، وقد عانت هذه الشخصيات ـ الكثير من العنت ، ولكنها صمدت ووقفت حتى استطاعت انجاز هذه الحركة التي نرى الآن انها اصبحت ذات اثر كبير في اتجاه المسرح العربي .

لقاؤنا مع احدى هذه الشخصيات التي قدمت العديد من الاعمال المسرحية ، بالاضافة الى مشاركته الفعالة في خلق وتأسيس العديد من الفرق المسرحية والاتجاهات الفنية العربية : الاستاذ علي عقله عرسان

اعداد

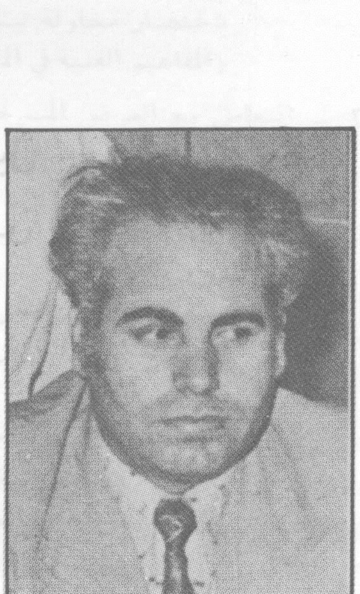
انور سالم سلوم

بانوراما المسرح

● **ما اللغة المسرحية التي يجب استعمالها في مسرحنا العربي ؟**

✻ ـ اثبتت التجربة المسرحية العربية على صعيد الوطن العربي الكبير ان لغة الحوار في المسرح العربي ، والتي تصلح لمخاطبة الجماهير العربية والوصول اليها هي اللغة العربية الفصحى . ولا يقف في وجه هذا المطلب أي ادعاء من مثل تلك الادعاءات التي كانت تطرح وما زال صدى بعضها يتردد .. وهي في مجملها اتهامات اكثر منها ادعاءات ولابد لي من الاشارة اليها لتفنيدها ووضعها عارية امام شبابنا .

يقولون : ان الجماهير العربية البسيطة لا تفهم الفصحى . وهذا اتهام مرفوض ومردود لان جماهيرنا : تسمع نشرات الاخبار بالفصحى وتفهمها . تسمع خطب الجمعة باللغة الفصحى وتفهمها . وتتابع خطب السياسيين والاذاعات



وتقرأ هي او تقرأ عليها الصحف فتفهم القول .
اذن فالجماهير تفهم اللغة الفصحى وان كانت لا تستطيع ان تتكلم بها . وهذا امر طبيعي ومنطقي . نلمسه في كل العالم ولدى جميع من يتعاملون مع اللغات .

ويقولون ــ ان اللغة العربية الفصحى اعجز من ان تعبر عن أمور الحياة اليومية ، والعامية اقدر منها على التعبير عن تلك الامور .. كما انها ــ اي العامية تساعد على وضع الشخصيات في بيئتها وتكون اكثر اقناعا عندما تنطق هذه اللغة .

وانا اقول ان العجز لا يكمن في اللغة العربية ولكن في من يتعامل معها ويكتب حواره بها . ان لغتنا تطرح أمامنا تحديات وعلينا ان نتجاوز تلك التحديات بنجاح .. ولا نستطيع ان نتجاوزها مالم ندرك ابعاد المشكلة اساسا .

فلغة الحوار المسرحي تحتاج الى الجملة المنطوقة لا الى الجملة الانشائية .. وعلينا اذن عند كتابة الحوار المسرحي ان نختار الكلمات ونقوم بتركيب الجمل التي

ويمكن اللجوء الى التسكين في بعض حالات النطق لدى الشخوص لنكسو الشخصية ثوبا قريبا من ثوبها العادي ونميز بين مراتب الشخصيات وهكذا نصل الى ما نريد .

ولا اظن ان الفروق كبيرة بين العامية والفصحى . اذ ان بعض المفردات المستعملة في العامية هي مفردات عربية ويحتاج الامر الى صياغة الجملة باسلوب صحيح وابعاد الكلمات التي دخلت لغتنا اما من لغات اخرى او شوهت عن طريق التحريف وعيوب السمع والنطق .

وامثلة ذلك في اللهجة الدمشقية « صريف » اصلها « صيف » ونتيجت عن خطأ سمع . وخطأ استعمال : (جوزك ــ زوجك) ، (سمس ــ شمس) .. الخ .

● **الآن نصل الى نقطة هامة وهي الاسلوب المسرحي الذي يأتي بأهمية كبيرة الى جانب اللغة المسرحية . فما الاسلوب المسرحي المجدي لتحريك المسرح العربي نحو الافضل ؟ .**

✻ لابد لنا من الابتعاد قدر الامكان في مجال عمل

...سرح العربي

تصلح لان ينطق بها من فوق خشبة المسرح .. وعلينا ان نلوكها وننطقها قبل ان نسطرها على الورق حوارا . ولغتنا العربية غنية بالجمل المنطوقة وخاصة لغة الاجداد . فمن يعود الى التراث يكتشف قوة الجملة العربية المنطوقة وكتابتها وتركيزها وجمالها وقربها من الانسان وفهمه وتعامله اليومي والامثلة على ذلك كثيرة لا تحصى ..

وفي الكتب القديمة ومنها الاغاني امثلة مشرقة على ما نريد الاشارة اليه .. ونجد دائما ذلك السرد « يروى عن فلان انه قال » ثم تأتي جملة دقيقة معبرة مسبوكة بشكل جميل ومركز نحن بحاجة لان ندرك اسرار لغتنا وبحاجة امس الى معرفة ما نحتاجه في المسرح من جمل واساليب . اننا نحتاج الى الجملة المنطوقة .. ويجب الا نفرق في الجمل الانشائية والاسلوب الانشائي الذي يصبح ــ اذا ما استخدمناه ــ بعيدا عن المسرح وبعيدا عن الشخصيات .. وثقيلا على السمع والنطق والفهم .

بوعي وادراك لابعاد ما نفعل . اما الجري وراء « تقليعات » و « موضات » في المسرح لم تثبت جدارتها بعد في ساحته .

وعلينا ان نهضم تراث المسرح ونتعامل مع أصوله حتى نتقنها وعندما نخلص من هذا التعامل الى نتيجة تقضي بهدمه او تجاوزه فاننا نفعل ذلك

بوعي وادراك لابعاد ما نفعل . اما الجري وراء « الصراعات » المسرحية قبل ان نعرف الف باء المسرح فانه يحمل من الاخطار ما تجدر الاشارة الى مخاطره ، وما يستدعي التنبيه اليه مضاره .

● **كيف يمكن التغلب على المشاكل والصعوبات التي تواجه مسرحنا العربي ليتمكن من الوقوف الى جانب المسرح العالمي .. ؟ ..**

✻ ان الصعوبات التي تواجه حركتنا المسرحية يمكن

ردها الى ظروف نشأة حركة مسرحية في القرن العشرين ، الامر الذي يجعل هذه الحركة تعاني من ازمة تفرضها عليها تطلعاتها وارتباطاتها بعصرها من جهة وواقعها من جهة اخرى .

فهي لم تكن تقاليد مسرحية راسخة بالمعنى المتكامل ،ولم تكون اطرها البشرية بعد ، ولاانغرست في عمق اهتماماتالافراد والاسر والجماهير العريضة كحاجة ثقافية ملحة ضرورية الاشباع ، ولم تستكمل بعد مقوماتها المادية التي تساعدها على التطور ، ولا يكون تقدمها متحققا الا بتجاوز هذه الصعوبات . واظن ان الطريق التي تسير فيها الحركة المسرحية في بلادنا خاصة وفي الوطن العربي عامة تؤدي بنا الى نتائج حسنة مع مرور الزمن على ان نتنبه الى العيوب والمخاطر والمزالق ونتجنبها . ومن اخطرها تيارات الاتجار بالفن .. وانجرار الادب وراء الشعارات .. وعدم وضوح الرؤية والسعي الى الكسب الموقت . ماديا كان ذلك الكسب او معنويا .

ان هذا الفن يحتاج الى النفس الطويل سيما في مراحل بنائه وتكوين جذور ثابتة له في ارض جديدة عليه .

ويحتاج تقدم الحركة المسرحية الى تكامل جهود القائمين والمسؤولين والمهتمين بهذه الحركة . ولابد من الاصرار على شق الطريق الصعبة دون الالتفات الى الهموم الصغيرة .

لابد من تهيئة الاطر البشرية المؤمنة بالمسرح كرسالة وكفن يحتاج الى اعداد الذات والتزود بالزاد الثقافي في اللازم . وهذا يستدعي انشاء المعاهد التي تخرج متخصصين في علومه . ولابد ايضا من الاهتمام بالكاتب المسرحي وتشجيع انتاجه ، وتقويم هذا الانتاج تقويما سليما ليس على الهوى او الاعتبارات السياسية او الشللية او الصداقة او ما شابه ذلك من عيوب تسيء سواء كانت سلبية او ايجابية ـ مدح او ذم ... ومن الضروري ان يجري التقويم ذاته على اسس سليمة وموضوعية بالنسبة للعمل الفني وعناصره ، وغني عن القول ان اهتمام الدولة ودعمها للفرق ووضع خطط واضحة ومناهج عمل متمايزة لكل فرقة تحدد ملامحها وهويتها واهدافها من الامور الاساسية في العمل .

ومن الضروري تركيز عناية خاصة على المسرح المدرسي ومسرح الاطفال لغرس حب المسرح وتقاليده في نفوس الناشئة فمن بينهم يخرج الكاتب والفنان والتقني والناقد والجمهور المتذوق . وعندما نكسبهم في هذه المرحلة فأنما نهيء للامة جيلا يفهم الثقافة ويحترمها ويتعامل معها بوعي . ومن المسلم به ان الاطر البشرية والتجهيزاتالمادية لهذه المسارح غير مهيئة،وان انشاء معاهد فنية تخرج المتخصصين سيتيح الفرصة لوضع متخصصين في المسرح المدرسي ومشرفين على مسرح الاطفال ، الا انه من الضروري التخطيط منذ الآن لكي يصبح في كل مدرسة متخصص يشرف على النشاط المسرحي ولابد ايضا من ادخال مادة ادب المسرح في مناهج كلية الاداب قسم اللغة العربية خاصة . وفي دور المعلمين والمعلمات واعطاء المعلمين فكرة عن الالقاء وادب المسرح والمسرحية ليتمكنوا من توجيه الاطفال في نشاطهم المدرسي .

ومن الضروري ادخال مادة الالقاء بأصولها لتحل بدل الاستظهار القديم .. وهذا يعود الطفل على الجراة في طرح ارائه والتعبير بالكلمات ويمكنه من استعمال جهاز النطق استعمالا سليما في حياته ومن المفيد زيادة حجم المادة المسرحية (نصوص ـ ومعلومات اولية) في مناهج الابتدائي والاعدادي والثانوي ، وبهذه المناسبة لابد ان نذكر ان نسبة تزيد على ٧٥٪ من الادب الانساني كانت تكتب مسرحا شعريا حتى القرن السابع عشر .

● **المسرح السياسي والمسرح السياسي العربي تعابير شاعت على كل لسان ابان مهرجانات دمشق المسرحية . برايكم ما مدى صدق هذه الكلمات وما مستقبل هذا المسرح ؟؟ .**

* المسرح السياسي العربي ؟! هذا الطرح الكبير لا اكاد اتعرف على حدوده ،

المسرح بنظري لا ينفصل عن السياسة ولم ينفصل عنها يوما .. وتكون المسرحية جيدة والمسرح مؤديا لدوره وقريبا من الجمهور كلما كانت المسرحية على مساس بالواقع .. وتحتوي على ادراك له واستشراف لآفاق المستقبل . ومعبرة بوعي وبايحاء عن اشكال التعامل الانساني الافضل. والحياة الانسانية سياسية ..التجمع البشري يحيا على السياسة وبها . ولا استطيع ان اتميز ملامح مسرح سياسي بحت !! .

استطيع ان اتكلم عن السياسة في المسرح .. اما المسرح السياسي فما هي معالمه التي تميزه عن المسرح ومذاهبه لينفرد بعنوان خاص كبير ؟!

هل هناك مقومات في البنية والتعبير والاطر الفنية يتخصص بها مسرح سياسي ؟! انا لم اقع بعد على هذا .. هناك سياسة وافكار سياسية ودعوات سياسية وشعارات في المسرح ، واذا كان هذا المقصود من المسرح السياسي .. فانني اقول ان مستقبله منوط بقدرته على ان يكون فنا وان يكون مسرحا .. لان المسرح لم ينفصل ولا ينبغي له فقد يخرج بالمسرح عن دائرة الفن في بعض الاحيان .. الا انه يبقى في اطار المسرح .. المسرح . لذلك أتجنب الخوض في مستقبل المسرح السياسي العربي في هذا الحديث لاقول ان مستقبل المسرح العربي يهمني وارى ان بعض الاقطار العربية ومنها سورية وتونس وليبيا والعراق والكويت تسير في طريق بناء حركة مسرحية سيكتب لها البقاء والنجاح .

ليس المهم الآن حرق مسافات الزمن .. فهذا عمل ثقافي يحتاج الى وقت والى نضج ولكن المهم ان نسير وان نعرف اين نضع اقدامنا .

● **وجمهورنا المسرحي . هذه الازمة التي تواجه المسرح الجاد في الوطن العربي محيطه وخليجه . برايكم كيف نستطيع احتواء هذا الجمهور وجذبه وشده الينا وابعاده عن مسرح التسطح والربح ؟؟ !**

* نجذب جمهورنا باحترامه وتقديم مشاكله بصدق وبتقديم فن أصيل .. وبتهيئة الامكانيات امامه ليشاهد المسرح سواء من حيث توقيت العروض او ثمن بطاقة الدخول او اشعاره بوجود عرض مسرحي . واعلامه عن ذلك وترغيبه عن طريق مخاطبة عقله ، ولكن المهم ان نقدم شيئا نظيفا يلامس قلوب الناس وينبع من واقعهم ويحرك عقولهم ويغني تجربتهم .

جمهورنا ليس ضد المسرح المهم ان نضعه في اطاره ونقنعه بما نقدم له من فن مسرحي .

مسرحية

■ عبد الكريم برشيد

فاوست والاميرة الصلعاء



النفس الاول :

ـ ايا زمان قل لي بالله ـ

ليس هناك بداية يمكن ان تنطلق منها المسرحية، وليس هناك ايضا مكان محدد ، ذلك ان مظاهر اللعبة تصادفنا ابتداء من مدخل المسرح ، فنشاهد لافتات في كل مكان وقبعات ورقية وبالونات ملونة عليها كتابات مختلفة ، أما الخشبة ، فتطالعنا أول مرة وهي عبارة عن حبال متقاطعة ، علقت عليها الوان مختلفة من الملابس، يمكن ان نميز فيها ملابس الجند والرهبان والقضاة والعمال والمساجين والمشعوذين والمهرجين والدراويش. في احدى زوايا الخشبة ، وداخل بقعة ضوء مستديرة، نرى رجلا غائم الملامح ، وهو يخيط الملابس بشكل ميمي صامت ، تتدلى من فوق لافتة كتب عليها (مرحبا بالجميع في الحفل التنكري) . يسمع قرع اجراس صغيرة، فتدخل مجموعة من المدعوين ، يرتدي الجميع ملابس غير مسرحية . يقتربون من الرجل المشتغل في صمت .

الخياط : آه كم يفرح هذا القلب العاشق للخير والمحبة ، أن يراكم هكذا كلكم ، انتم ضيوفي الليلة يا احبتي .

الزيبق : لقد جاء الجميع كما طلبت ايها الغريب .

الشحاذ : ولم يختلف منا أي احد

الخياط : وهذا يعني طبعا ان اللعبة جد مغرية .

العجوز : نعم ، ولاجل هذا جاء الكل اليك .

الاحدب : حتى الشيوخ جاؤا ايها الغريب .

الخياط : جميل جدا . .

الزيبـق : حتى الاطفال والنساء الحوامل ، حتى العجزة والعميان والصم والبكم والمرضى ، الكل جاء .

الخياط : جاء بكم هذا الحفل العجيب اليس كذلك ؟

الزيبـق : ليس الحفل وحده ايها الغريب .

الخياط : آه ، وماذا ايضا ؟

الخياط : آه ، الفضول .

الخياط : آه ، الفضول .

الزيبق : سمه ما شئت ، المهم اننا نريد ان نعـرف من انت ؟

المجموعة : نعم من انت ؟ من انت ؟ من انت ؟

الخياط : (في مسكنة مصطنعة) انا مظلـوم بن ظـالم الخياط .

الاحدب : لم نسمع عنك من قبل

الخياط : ومن اكون حتى تسمعوا عني ؟ انـا مجـرد خياط فقير ، شغلي الابرة يا سادة ، والابـرة لها عين واحدة ، والخيط تابع اعمى ، يمشي بلا ارادة ، ومن كان بعين واحدة ، لم يحسن النظر طبعا ، لذلك فان ابرتنا اللعينة ، جاءت وخاطت ملابس مختلفة . لا بحسب الطول والعرض ، ولكن هكذا اتفاقا ومحض مصادفـة . رددوا معي ايها الناس . وانتم كذلك . (للجمهور) سامحت السماء الابرة .

المجموعة : (في صوت راحد) سامح الله الابرة .

الخياط : وسامحت ـ أي السماء ـ هـذا العبـد الضعيف ، مظلوم بن ظالم الخياط والذي هـو حقا مظلوم ومقهور ، اليوم ايها السادة يقـام حفل تنكري في هذا البلد السعيد ، لذلك فقد هيأت للحفل ملابس مختلفة ، ملابس لكـل العصور والامم والمهن والطبقات ، الحقيـرة والمحترمة ، وما بينهما كذلك ، اخبروني أولا عن هذا الشيء الذي بين اناملي ، ماهو ؟

المجموعة : هذه ابرة حقيرة ..

الخياط : نعم ، ولكنها في الوقت نفسه خطيرة جدا . ابرة واحدة مفردة ، ولكنها خاطت كل هـذه الملابس التي ترون . انظروا يا ضيوفي . هذه ملابس السلاطين والشحاذين والعلماء والسفهاء والقضاء والمذنبين وتجار المخدرات والسماسرة والنخاسين والجلادين والمساجين .. وانني ايها الناس اعلن امامكم برائتي اذا ما جاء الغد، ووقعت الواقعة ، وساد الزيف في هذا البلـد السعيد ، واصبح حاكما واماما بينكم ، هو الامر الناهي والطاعم الكـاسي ، بريء انـا ومظلوم ايها الناس . بريء وحق هـذا الجمع المحترم . البسوا هذه الملابس المعلقة .. وتأملوا انفسكم في المرايا المشروخة . اختاروا ملابسكم واقنعتكم . اختاروا الاصباغ والالوان .اقترب انت ايها الاحدب . انني املك كل ما تبغيـه ، يكفيك ان تنادي بحاجتك . قل ماذا تريد ؟

الاحدب : اريد .. اريد .. (مترددا في شبه خـوف أو خجل)

الخياط : ماذا تريد ؟ ماذا تريد ؟ انق ولا تخف شيئا .

الاحدب : اريد لباس امبراطور عظيم (ينفجر الجميـع

الزيبـق : (بالعامية) آوللي آش كيقول هذا السفيه ؟ ضاحكين) .

من حارس مقبرة من الدرجة السابعة ! الـى امبراطور عظيم ؟ ، هكذا دفعة واحدة بلا حياء، بلا حشـمة ، ايوه لعنة الله عليك من بلادسيبريا حتى سوق الاربعاء (ضحك) .

الامبراطور : (يحمل من الان اسم الامبراطور)تضحكون علي كعادتكم ، تسخرون مني ، ولكني امبراطور وسيأتي الوقت لتقبلوا الارض تحت اقدامي. ساعتها لن ارحم منكم احدا . سأملأ قلبـي قسوة وكراهية ..

الخياط : قل لي يا امبراطور . ومـاذا تريـد غـير الملابس ؟

الامبراطور : اريد تاجا وصولجانا وعربة . اريـد خيلا وعبيدا وقصورا .اريد مهرجانا وسيافاوحاجبا وعرافا . اريد مظاهر العظمة والجاه والفش ، أريد ، أريد ، أريد ..

الخيـاط : (يخلـع عليه رداء مطرزا) انـت مـن الان امبراطورا .

الامبراطور : تاج الدين ، هذا هو اسمي ، تـاج الديـن الاول (موسيقى البلاط)

الزيبق : امبراطور حقا ، ولكن على المـوتى فقـط . (يضحكون ، الا الخياط)

الامبراطور : وهل في كل هذه المدن اللعينة غير الموتى ؟ منازلنا هذه قبور ، أوسع ربما ، ولكنها قبور مع ذلك ، وعباءاتنا هذه المزركشة ، ليسـت سوى اكفان ملونة . مجرد اكفان يا زيبق .

ميـاسـة : اعوذ بالله من الفبور والاكفان .

الامبراطور : مصيبتي انني اريد ان اخفف عنكم عذابكم ولكنكم لا تعلمون . يا مظلوم بن ظالم ، اريـد ان استشيرك في امر مهم .

الخياط : تكلم يا مولاي ، فانا طوع يديك ..

الامبراطور : اريد ان تخبرني يا خياط عن الشورى

الخياط : الشورى ؟! علم يا صاحب الابهة ، ان الشورى ماهي الا الوجه الاخر للاستبداد .

الامبراطور : وكيف ذلك يا خياط ؟

الخياط : الاستشارة تعني دائما سؤال الاخرين تزكية لرايك .

الامبراطور : هذا استبداد يا مظلوم .

الخياط : نعم ، ولكن لا تراه كل العيون . وذلك هو المهم ، الشورى متاهة ، ومن دخلها لابد ضائع ، فاسأل نفسك وحدها ، فما الحكيم الا انت ، وما الجبار والعالم والقادر الا انت، استبد يا صاحب الابهة، انما العاجزمن لايستبد (اصوات الاحتجاج من طرف المجموعة) خذ يا تاج‌الدين ، هذا صولجانك . (يعطيه عصا معوجة ـ موسيقي البلاط)

الشحاذ : وانا يا مظلوم الخياط الا تعطيني شيئا ؟

الخياط : ماذا تريد انت ؟ تكلم ، هل تريد لباسا مرصعا بالجواهر ؟

الشحاذ : ابدا ابدا

الخياط : وماذا تريد اذن ؟

الشحاذ : اريد بدلة عتيقة ، تزاحمت فيها الرقع‌بشكل فوضوي ، وتعددت الوانها واشكالها ،وتباينت اصولها التاريخية والجغرافية . بدلة توحي بشيء اكبر من الفقر والبؤس

الخياط : انت تمزح بلا شك يا لعين

الشحاذ : ابدا يا مظلوم ، واريد ايضا عكازا عتيقا ، يوحي بالعجز والتشرد ...

الخياط : وما حاجتك بالعكاز يا رجل ؟

الشحاذ : اتوكأ عليه طبعا ، ولي فيه مآرب اخرى ..

الخياط : خذ (يعطيه بدلة مرقعة وعكازا) وانت ايتها المرأة ؟

مياسة : انا مياسة الفجرية

الخياط : وماذا تريدين ؟

مياسة : اريد رداء مطرزا بالذهب ، لم تلبس مثله الملكات ولا الجنيات .

الخياط : وماذا غير الرداء يا مياسة ؟

مياسة : اريد عطورا سحرية ، تسقط (الزرزور من فوق السور) اريد قلائد العقيان ، واساور ذهبية ، تهب الحسن والملاحة . اريد ان اقتل بالعشق كل الرجال الملاعين (اصوات‌الاحتجاج) لعبتي المفضلة هي ان اكون عروسا ثم من بعد ارملة ، اريد يا خياط ضفيرة طويلة ، ورموشا اصطناعية ، واظافر اصطناعية ، وعيونا وحواجب اصطناعية (يدخل المصور من عند الجمهور ، يدث دخوله ضجيجا وصخبا ، يحمل فوق كتفبه صندوقا خشبيا هو بالاساس أداة للتصوير المائي)

المصور : لا تلتفتوا الي ايها الناس تصرفوا بشكل طبيعي ، اشتغلوا ودعوني اشتغل .

الخياط : من يكون هذا الرجل ؟

المصور : انا عبد الموجود المصور ، واعتذر ان كنت قد تأخرت بالحضور ، يمكنكم ان تستمروا في الاحتفال . انني لا اريد استعدادا بليدالتصوير لان التصنع يقتل الحياة في الصورة . تحركوا كما شئتم . قولوا ما تريدون . افرحواواحزنوا ارقصوا وغنوا . هذه لحظات تاريخية ، لذلك حضرت لتسجيلها . ان هذا الصندوق السحري سيحتفظ بهذا الزمن الى الابد . عيشوا حياتكم من غير افتعال . تخيلوا ان المصور عبدالموجود غير موجود ، أنا لست هنا ، وحتى تكون‌الصور ناجحة ، فلا بد ان تكثروا من الابتسام يمكنكم ان تتكلموا قليلا ، ولكن ابتسموا كثيرا، ابتسموا ..

الخياط : لنستأنف اللعبة اذن ليلبس كل واحد ما شاء ، البسوا اعماركم واقداركم الجديدة . كونوا ما شئتم ...

المجموعة : (تغني وهي ترتدي الملابس المسرحية امام الجمهور)

ايا زمان قل لي بالله
كيف الانسان يرجع سواه
كيف جلادي يصبح قاضيا ؟
كيف الغراب يصبح طاووسا ؟
كيف السفيه يصبح فقيها ؟
ايا زمان اين الامان ؟

الزيبق : (وهو في بدلة القضاة) (يدق الارض بعصا) الصمت .....

الشحاذ : (وهو في زي التجار) زي التجار يلائمني بلا شك ، ولكنني لا اريد ان اكون سوى شحاذ (مقتربا من القاضي في تدلل مفتعل) مولاي . القاضي . أنت قاض على أي شيء ؟

الزيبق : انا (قاضي حاجة)

الشحاذ : آه ،، اذن اسمح لي يا مولاي في ان آتيك بهدية .

الزيبق : قلت هدية ؟

الشحاذ : الاسماء لا تهم يا مولاي ، المهم هو الجوهر. هدية حملتها قوافل التجار من بلاد ما وراء

البحر . وتأكد يا مولاي بأن اسواقنا المتواضعة، لم تر مثلها ابدا .

الزيبق : حقـا ؟

الشحاذ : ولا حتى أقل منها كذلك . أن رأيتها عـدا يا مولاي ـ قل في الاول ان شاء الله ـ

الزيبق : ان شاء الله

الشحاذ : .. لقلت انها بلا شك من صنع الجن أو الشياطين ، نعم يا مولاي ..

الزيبق : انا لست مولى احد

الشحاذ : انت قاضي المسلمين في هذا البلد السعيد ، فاقض لحسابي اعزك الله

الزيبق : وفي المقابل ؟

الشحاذ : سأقضي كل امورك الصغيرة منها والكبيـرة والمتوسطة كذلك ، مكرمة بأخرى ، ويبقـى لك الفضل أولا واخيرا . تبقى انت الانبـل والاكرم والاشرف و ،،،

الزيبق : ومن ادراك بأنني القاضي ؟ فقد اكون مجرما ؟

الشحاذ : غير ممكن . الملابس لا تكذب

الزيبق : .. أو سارقا أو شحاذا أو نشالا . ويحـح الزمان وويح كل الناس . ان القاضي هو هـذا الثوب فقط (يخلعه) فاسأله حاجتك اذن ، كلمه ، تمسح به ، ويح العيون وما تفتريـه، انها لا تقول الا كذبا ، ولا تشهد الا زوراوبهتانا، اسألوا قلوبكم ايها الناس فان لها عيونا والسنة وعقولا حكيمة ، اسألوها وحدها ، اسألوها ..

المجموعة : تغني وهي تغير ملابسها من جديد
ايا زمان قل لي بالله
كيف تعلي كيف تنزل ؟
كيف تخفي كيف تظهر ؟
كيف تحنيك المهازل ؟
ايا زمان اين الامان ؟

الشحاذ : (وقد ارتدى رداءه المرقع ، ينشد علـى طريقة الشعراء المتكسبين ، يتجه بالكلام الـى الزيبق الذي اصبح يرتدي هذه المرة لبـاس الامراء) مولاي لمثلك تمشي المطايـا ويمشي الشعراء ..

الزيبق : (بالعامية) اش كيقول هذا ؟

الشحاذ : مولاي انت بحر الجود ..

الزيبق : كذبوا عليك ..

الشحاذ : فاعترف منه كيف تشاء .. (وقـد امسـكه من ثوبه)

الزيبق : آسيدي افرق ملتي الله يخليك

الشحاذ : مولاي .

الزيبق : عاود تاني

الشحاذ : انت الجود والعلم والحلم والكبرياء

الزيبق : راه ما مولاك والو ، ما فيتينك غير بهار الدربلة خذها وهنينا . هاك اربح بها ، أو كن انـت مولاي وسيدي امولي
(يضحك الجميع)

المجموعة : (تغني وهي تغير الملابس)
ايا زمان قل لي بالله
كيف الانسان يصبح سواه
كيف الغراب يصبح طاووسا ؟
كيف السفيه يصبح فقيها
ايا زمان أين الامان

الزيبق : انا ما زلت لم تعطني ملابسي يا مظلوم الخياط

الخياط : اما انت يا زيبق اللعين ولان لسانك حاد فانني احتفظ لك بلباس عجيب وغريب .

الزيبق : حقا ؟!

الخياط : سأجعل منك نجم السهرة واعجوبة هذاالزمان وكل الازمان

العجوز : (وحده داخل بقعة ضوء ، يـرتـدي لبـاسا ابيض مما يوحي بانه اصبح عالما يسعل) يـا شمس قلبي ، يا نجمه ويا قمره . اريـد ان ارتقي الي الاشياء المعلقة ، اعرف دربهـا وابوابها ، شمس بقلبي لا تغيب خلف الافق ،لا يلفها الغيم ولا تحتجب ، لا تصادرها الايـدي ولا تباع ولا تشترى

مياسـة : انت يا سيدي عالم علامة . اليس كذلك ؟

العجوز : انا عالم حقا .

مياسـة : وذلك ما قلت .

العجوز : ولكنني لا اعلم شيئا . مطلقا لاشيء . أنـا الدكتور فاوست (وشوشة) العالم الذي ابحر بين موج الاوراق والكتب المتهرئة . لقد توضأت بالحبر زمنا وما تطهرت . بنيت الصوامع مـن الورق ، احرقت فيها النذر والشمع ، احرقت اناملي واشفاري واجفـاني المتعبـة ، طفـت بالدواة سبعا ، حتى اخذني الدوار فسـقطت في الدواة .

العجوز : (يصبح من الان فاوست) ترسبت في اعماقها الغائرة وامتلأت رئتاي حبرا وعلمـا وفكـرا ومبادىءامتلأت بالكلمات والمصطلحات والعبارات الفارغة .وكان ان جاءني يوم فخرجت الحروف كالفقاقيع من عيني واذني ، خرجت الكلمات كالرشح بين المسام ، تقيأت علمـي وافكاري . تقيأت كل الحروف المسمومة . اسمعوا ايهـا

الناس ، العلم الحق قد احرقته محاكم التفتيش وما ترونه ليس اكثر من أوراق رخيصة . لاشيء غير جبال من الورق المسموم . اريد علما حقيقيا . اريد ان اعرف وادرك كل الاشياء . اريد .. اريد ..

الزيبق : ستشقى بعلمك يا فاوست .اسألني انا المجرب

فاوست : وكيف ذلك ؟

الزيبق : ستدرك وحدك ، وتفكر وحدك ، وتمشي وحدك سوف لن تجد احدا يصدقك . سيعتبرونك مشعوذا أو مهرجا ، سيحلون دمك . من يدري؟ أو ربما قالوا عنك كافر أو مجنون أو مدع ، سر كما يسير الناس .

فاوست : لا استطيع .

الزيبق : ان العبقرية اكبر جرم في عرف الناس الناقصين، وما اكثرهم في هذا الوجود ، ما أكثرهم يا فاوست تريد ان تدرك .

فاوست : ولكن الادراك غير ممكن ، اعرف هذا ، اعرفه. وكيف لي ان اعرف ، وهذه الملابس اللعينة تخلق الحقائق ، يعذبني انني مكبل بالقيود . لحظتي هذه تبعدني عن كل اللحظات ، تبعدني عن فاوست الذي كان والذي سوف يأتي . انني في كل حين ادفن شيئا مني .عجبا. فاوست يدفن فاوست . وهذا اللباس ، انه يحتويني ولا احتويه ، انه يعطيني لوني وشكلي وهيأتي ومقامي . الا حطم يا موت كل الاباريق المرسومة بماء الذهب والمملوءة سما وعلقما. الا حطم كل الاقفاص ودعني اتبخر لاصبح شفافا بلا لون ولا ظل ولا شكل .

المصور : (صارخا باعلى صوته) قف ، ارجوك كما انت الان . كف يا سيدي عن الحركة والسكون والثناء والكلام وابق كما انت نعم هكذا (يبقى فاوست في وضع جامد (انت الان في وضع بديع جدا ، تأملوا معي ايها الناس هذه الصورة ..

فاوست : (في غضب) أنا انسان يا ملعون ولست صورة جامدة .

المصور : اعرف ذلك ، تأملوا فاوست أيها الناس ،وهو في قمة العذاب والتمزق ، انك تحترق من الداخل . انني اكاد المس عذابك بيدي

فاوست : انت ايها المصور اللعين ...

المصور : مالي أنا ؟

فاوست : حاضر في كل مكان ، كالفقر والجوع والمرض

المصور : التشبيه ناقص يا فاوست ، وهذا يعني طبعا انك لا تعرف البلاغة ولكن لايهم ــ اعلم حفظك الله ان الفقر حقا موجود ، وكذلك الجوع والمرض ولكن في أماكن محددة وهي الاماكن الموجودة في اسفل الارض . الظاهر اننا دخلنا في الجغرافية ولكن لايهم ، نعود الى التصوير..

فاوست : ستخرج روحي ايها الملعون وانا منتصب هكذا كالتمثال

المصور : ارجوك . اقبل يديك يا فاوست وقدميك كذلك اقبل ..

فاوست : ماذا تريد مني ايضا ، تكلم ..

المصور : ألا تموت قبل التصوير ..

فاوست : (يضحك الجميع) اطمئن يا مصور ، ليس في نيتي ان اموت ، لا الان ولا بعد الان ، لقد اضعت عمري بين المختبرات والكتب . يعيش الناس حياتهم اما انا فقد قرات عنها فقط . أردت ان أبيع عمري من اجل المعرفة ، فكان ان خسرتهما معا ، خسرت كل شيء ايها الناس . ما ذا يمكن ان اعرف وهذا الضباب يغلف كل شيء ويخفي كل شيء ؟ (يتسلل الجميع خارجين من غير ان يشعر بهم فاوست ويخرج المصور ايضا) يا شمس الظهيرة . ما زالت الدنيا غارقة في عباءة الظلام ، لم تغيري شيئا بعد . لاشيء . ما زلت انقل خطوى بين أكداس الظلام اريد اليقين ، نورا لظلام روحي المعذبة الا حطم يانور كل سواد الظلمة، وليمت كل خفاش اثيم، يا شمس الظهيرة كوني مشعلا في يد الحائرين. كوني دليلا في مفارات التائهين ، يا شمس الظهيرة ، هذه عيني ، خذيها الى حيث لا زيف ولا اصباغ ضاعت صور الاشياء في العيون، فامنحيني القدرة على التمييز بين الانسان واللباس ، بين الوجه والقناع ، بين الابتسام والتكشير ، بين الاذرع المفتوحة للعناق والمفتوحة للصلب ، ماذا يفيد كل هذا العلم ؟ ماذا تفيد الدواة وماذا يفيد القلم ؟ وهذه الدنيا رموز والغاز محكمة ؟ لاشيء يمكن ان يفك الظلام الا السحر الاسود . يا ايتها الشياطين ساعديني. ساعديني وخذي ما شئت مني . ايتها الارواح والاشباح . اين انت ؟ اعطني كتبا في السحر والتنجيم واحضار الارواح . اعطني قدرة سحرية لانفذ من عين الابرة ، واعيد الازمان الراحلة . يا ايها الشيطان اغثني اغثني (يخرج اليه مظلوم الخياط وهو في لباس اسود) .

الشيطان : (يحمل من الان اسم الشيطان) ماذا تريد مني يا فاوست اطلب ما شئت . اطلب .

فاوست : انت ؟!

الشيطان : اتعرفني يا رجل ؟

فاوست : ايت مظلوم بن ظالم الخياط

الشيطان : صدقت ،انا حقا مظلوم يافاوست . مظلوم وحق النار الموقدة . لا تصدق ما قيل عن هذا السيد البائس .كلام الناس افتراء وسهام قاتلة ،، سامحهم يا ابانا الذي في الجحيم ..

فاوست : انني لحد الان لم ادرك شيئا .

الشيطان : انا الشيطان يا فاوست

فاوست : اعوذ بالله

الشيطان : (غاضبا) لا لا تعد الى ذكر هذا الاسم امامي. انت تريد ان تحرقني بالنار يا فاوست

فاوست : انا ؟ ابدا ...

الشيطان : عجبا . تظلمني انت الاخر يا فاوست .اسعى اليك من أقصى الجحيم . ولكن لا فائدة . رأيتك حائرا معذبا فاتيتك . ولكنك تطعنني بالكلمة المسمومة .

فاوست : انني ابدا لم اكن اقصد شيئا .

الشيطان : الم أقل لك بأنني حقا مظلوم ، مظلوم ايها الناس فانصفوني ، انصفوا هذا الكائن المشرد التعس. لا تخف يا فاوست انني مسامح وكريم اغفر للناس اخطاءهم انني أنسى الاساءة بسرعة

فاوست : الحمد لله اذن ..

الشيطان : (غاضبا من جديد) لا . هذا كثير ، كثير، انا لا يمكن ان اتحمل كل هذا العذاب ، لايمكن ان تطعمني الشوك يا فاوست ، وقد جئتك بالورد والياسمين . لماذا ؟ أريد ان اعرف

فاوست : انها العادة يا شيطان ..

الشيطان : لن افهم

فاوست : ان الانسان يستعمل تعابير فارغة من كل معنى انها العادة يا مظلوم .

الشيطان : العادة ؟! اذن حاول ان تخلق لك عادات جديدة ...

فاوست : ساحاول

الشيطان : وعوالم جديدة واكوان جديدة . انت الان مخلوق اخر ، ستولد ولادة جديدة ، لتعرف عمرا اخر وقدرا ثانيا مغايرا ، اطلب ما تشاء يا فاوست . انني هنا ، وبين يدي كل سحر الشياطين . قل حاجتك . قل ما تريد

فاوست : ماذا أقول ؟ كل احلامي ومشاريعي تهرب الان مني .

الشيطان : انطق يا فاوست . قل ما تريد

فاوست : اريد .. اريد مفاتيح هذا الكون المغلف بالصمت . انني سجين ملايين الرموز والالغاز فاعطني مفاتيحها يا مظلوم .

الشيطان : سأعطيك ما تبغي .

فاوست : اريد ان تعلمني فن السحر الاسود

الشيطان : لم تطلب محالا . اطلب شيئا اخر

فاوست : اريد ان تعلمني احضار الارواح الشريدة

الشيطان : سيكون لك ما تريد

فاوست : اريد ان اتقن فن الكيمياء كذلك لأحول الرمل ذهبا وماسا وفضة ،

الشيطان : نعم . وماذا غير الكيمياء يا فاوست ؟ أطلب. تكلم ..

فاوست : اريد ان اكون منجما وعرافا ، لاعرف ما سوف يأتي به الزمن الاتي . اريد شرابا سحريا يعيد للدنيا فاوست الذي كان ..

الشيطان : ساكون خادمك يا فاوست ، اقرب اليك من نفسك .. سآتيك بكل ما تريد . ولكن في المقابل .. وليس هذا بشرط طبعا .. اريدمنك شيئا بسيطا .. وشيئا واحدا لا غير .

فاوست : (يضحك) وماذا عساني اعطيك ، وانت الشيطان القادر على كل شيء ؟ ماذا اعطيك وانا لا املك غير روحي

الشيطان : ومظلوم .. خادمك الامين هذا .. لا يريد غيرها .

فاوست : انت تمزح بلا شك يا مظلوم ،

الشيطان : ابدا . انني حقا اريد روحك يا فاوست .

فاوست : فظيع هذا القول يا مظلوم وكريه ايضا اطلب أي شيء اخر

الشيطان : لا لقد سرحت بخيالك بعيدا يا فاوست .انني حقا اريد روحك ، ولكن ليس الان ..

فاوست : ليس الان ؟! ومتى اذن

الشيطان : يوم تلفظك الحياة وتفقد الشعور والحركة. يا فاوست لن تكون في حاجة اليها . وسواء لديك اخذتها الشياطين او الملائكة . فان ذلك لن يغير شيئا ، لا شيء .. لا تتردد يافاوست، واجب بالايجاب ، خذ هذه الورقة وهذه السكين ايضا ..

فاوست : وماذا افعل بالسكين ؟

الشيطان : اجرح ذراعك ، واكتب صك الاتفاق بدمك ، اكتب يافاوست، فمابينك وبينالعوالم الفسيحة غير خطوط بسيطة . اكتبها . وهاك مفاتيح كل المدن والقرى والممالك . لا تنظر الي هكذا. وحق النار الموقدة ، فانني لا اريد لك الا الخير،

سأعطيك الفي سنة من الحياة . نعم وكـل سنة تساوي ملايين السنوات ، وبعد ذلـك سآتيك في منتصف الليل لاخذ الوديعة وانصرف في صمت . عجبا . ترتجف يا فاوست وكـل الدنيا لك . اجرح ذراعك ولا تفكر في الالـم . انظر بعيدا . بعيدا جدا . الى ما وراء الجـرح والكتابة . نعم هكذا يا فاوست (يجرح ذراعه) والان اكتب ..

فاوست : انا الدكتور سلمان الخاسر والمدعو بفاوست اشـهد انني اعطـي روحي مقـابل ...

الشيطان : مقابل كل ماتريد يا فاوست . لا تنسى ان توقع في الاسفل ، نعم هكذا ، والان هات يدك وضعها فوق يدي ولنشهد العالم كله عـلى اتفاقنا .

المصـور : (فجأة تسقط بقعة ضوء وسط الجمهـور لنرى المصور . ينادي باعلى صوته) سـتوب. لا يتحرك منكما احد . قفا انتما كما الان ليس هناك اجمل من هذا المنظـر ، ولا اروع ، ولا ابدع ..

فاوست : (غاضبا) ماذا تفعل هنا يا مصور النحس ؟

المصـور : اسمي عبدالموجود ، وانا الان اشتغل كمـا ترى

فاوست : (يخفي وجهه بيده حتى لا تلتقطه آلـة التصوير) سيفضحني هذا الملعون في كل الدنيا، سيجعل مني اسطورة وخرافة . افعل شيـئا يا مظلوم ..

الشيطان : ماذا تريدني ان افعل ؟ هذه لحظة تاريخية.

فاوست : خدعتني

الشيطان : .. ويجب ان تصور . اشتغل يا عبدالموجود (تتعالى ضحكاته الى السماء ، يخرج) .

فاوست : ملعون انت ايها المصور ، أنت رائـع فقط عندما تكون كاذبا ، ولكنك فظيع لما تكون صادقا. ومن اجل هذا فانني اخشاك . ارحل عني أو دعني ارحل عنك (يخرج)

المصـور : انتظر يا فاوست انتظر (يضحك) المسكين يعتقد انه هرب مني ، ولكنه ما زال هنا ، انـه داخل هذا الصندوق الخشبي (يطـل عـلى الصندوق) كل الدنيا مختصـرة داخـل هذه الاخشاب . لقد سجنت هذه اللحظات التاريخية لانه ليس معقولا ان تتلاشى في الفراغ . انـت هنا يا فاوست . انت هنا (يضحك ويحمـل الصندوق لينصرف . يذوب في الظلام التام) .

النفس الثاني :

مات فاوست .. عاش فاوست

(تعود الانارة فيدخل الزيبق وهو يرتدي سروالا قصيرا يصل الى ركبتيه وله حذاء كبير بشكل مبالغ فيه يدخل في (استحياء) .

الزيبق : (للجمهور) ارجوكم ، لا تضحكوا ايها الناس، لان العبرة في الملابس ــ وهو انا ــ لافي الملبوس. وهو هذا السروال المختصر جـدا جـدا .. ان حقيقتي ــ والله على ما اقول شهيد ــ اكبـر واعظم واجل من أن تدل عليهـا ملابس كيفمـا كانت ، أي نعم وايم الحق أي نعم، لقد اعطاني هذا اللباس الحقير الذي لا يتناسب ــ لا طولا ولا عرضا ــ مع عظمتي وحولي وقوتي ، وانني بهذه المناسبة الاليمة فانني اسـجل امامكـم احتجاجي الصارخ على ما اصاب شخصنا من المهازل ، (يغير لهجته) اللعنة عليك يا مظلوم ابن ظالم انت راس البلاء واقدامه ايضا . آه من الناس ايضا . لبسنا لباس الخدم تواضعا ــ والله العظيم ــ فسموني الزيبق الخـادم (تدخل مياسة وهي في لباس تعددت الوانـه تجر خلفها ذيلا طويلا مما يدل على انها اصبحت تنتمي للمجتمع الراقي) .

مياسـة : اين راح ذلك المصور اللعين . ابعثوا من يبحث عنه ، (وقد رأت الزيبق) تعال انت هل تعرف عبد الموجود المصور ؟

الزيبق : أعرفه جيدا ، وانت كذلك اعرفك ..

مياسة : آه بالنسبة الي الامر يختلف . انا مشـهورة كالقمر ..

الزيبق : نعم وهل يخفى القمر ؟

مياسـة : انت تحسن الحديث الى نساء المجتمع الراقي. لقد رأيت صورتي في الجرائد . اليس كذلك ؟

الزيبق : ابدا ..

مياسـة : أو انك رأيتني في السينما

الزيبق : لا . لا .

مياسة : أو رأيت صورتي في متحف اللوفر ، انـنـي موجودة في كل متاحف الدنيا .

الزيبق : لقد رأيتك حقا ولكن في دوار الدوم .

مياسـة : انك تحسن المزاح ايضا ايها الخادم ، وهذا شيء جميل ، ولكني ارجوا الا تكـون ثرثارا وفضوليا كالخدم ، اسمع يا زيبق انت من الان خادمي ..

الزيبق : ليس لي في الاختيار امر . مادام كل السادة

يتشابهون . انت أو غيرك . كلكم (بحـــال بحـــال) .

مياسة : اذهب الان وابحث عن المصور . اذهب يا زيبق

الزيبق : سأذهب . ولكن ليس قبل ان تجيبي عن سؤالي

مياسة : ماذا تريد مني ؟

الزيبق : اخبريني يا مولاتي . ماذا جنيت في ملك الله حتى أكون خادما مع انني اصوم واصلي ؟

مياسة : لست ادري . ثم ان هذا شغلك وحدك ..

الزيبق : وانت ؟ ماذا صنعت حتى اكون ـ انا الزيبق بن رضوان الكريم الجدود العريق النسب ـ خادمك ، وكنت انت مولاتي . ماذا صنعت ؟

مياسة : لا شيء . مطلقا لا شيء سوى ان ابي هو الطحان

الزيبق : الطحان ؟

مياسة : نعم وهو اغنى الناس واشرفهم واكرمهم : كل طواحين الدنيا .. سواء منها التي تدور بالهواء أو بالماء أو بالبخار كلها ملك ابي وحده.

الزيبق : ولكن ، لماذا كان ابوك هذا هو الطحان ولم يكن المطحون مثلي ، لماذا ؟

مياسة : انت حقا خادم متعب . اذهب يا زيبق ،وابحث عن المصور . اذهب (يخرج ثم يعود من غير ان تشعر به)

(مخاطبة نفسها) لقد لبست اجمل اثوابي ورصعت صدري بالجواهر ولم يعد ينقصني سوى حضور المصور ، أريد صورا تخلد هذا الجمال وكل مظاهر الغنى والنعمة ...

الزيبق : لا شيء خالد يا مياسة ...

مياسة : مازلت هنا ، اللعنة عليك يا حفيد الخدم ..

الزيبق : سانتظره هنا يا مياسة ، انني الح عن بعد جمعا قادما ، وسيكون معهم بلا شك ، اذهبي انت وسآتيك انا بالمصور . اذهبي يا مولاتي اذهبي ...

مياسة : ولكن اياك ان تنس انني اعرف الخدم (تخرج)، يدخل الشحاذ والامبراطور ومعهما حمال اعمى يقوده الشحاذ) .

الامبراطور : حكاية الجن والشياطين هذه لا اومن بها .

الحمال الاعمى : ولكنها الحقيقة

الامبراطور : حقيقتك أنت ربما ..

الزيبق : ما هذا الضجيج ؟ ما هذا الصراخ ، ماذا وقع في ملك الرحمن يا عباد الله ؟

الشحاذ : الظاهر انك يا مسكين لا تعرف شيئا مماوقع

الزيبق : آه ومتى كان الخدم يعرفون شيئا ؟

الامبراطور : الامر يتعلق باحد الرعايا .. فاوست العالم.

الزيبق : ماذا اصابه ؟ هل مات ؟

الشحاذ : تقريبا

الزيبق : وماذا تعني هذه (تقريبا) يا شحاذ ؟

الشحاذ : تعني انه اختفى

الزيبق : آه اختفى . ولكن كيف ؟ هل هو ابرة أو منديل؟ قالوا اختفى . هاها

الحمال الاعمى : كان يقرأ كتابا في السحر ، فطوحت به الشياطين بلا شك

الزيبق : اصيب اذن وقت العمل ، وفي هذه الحال يمكن متابعة شركة التأمين اليس كذلك ؟ (يضحك ثم يصمت عندما لا يجد تشجيعا)

الحمال : لقدجئت داره بحمل من الكتب القديمة، طرقت الباب في المرة الاولى فلم يجبني احد ، وطرقتها في المرة الثانية .

الزيبق : فلم يجبك احد ابضا ..

الشحاذ : وفي المرة الثالثة حضرت انا ، ودخلنا الدار معا لنجدها فارغة ..

الحمال : فارغة تماما ، الا من كتاب في السحر وجدناه مفتوحا كما تركه ..

الزيبق : لقد كنت اعرف أن حكاية هذا الرجل لايمكن ان تنتهي بسلام .. لقد كان دائما شخصا غريبا . يتعاطى التنجيم والسحر ويدعي تحضير الارواح وتسخير الشياطين والجن

الشحاذ : اذن لم يبق سوى ان نقول بأن فاوست مات

فاوست : (يدخل وقد اصبح شابا وسيما يرتدي ثيابا فاخرة) فاوست لم يمت .

الشحاذ : لم يمت !؟ وكيف عرفت ذلك ؟ كيف ؟

الزيبق : ثم وهذا هو المهم من اتى بهذا الخبر ؟ من ؟

فاوست : اتيت به أنا

الامبراطور : انت ، انت ؟ من ؟

فاوست : انا فاوست . (يضحك الجميع في سخرية)

الزيبق : لعنة الله عليك يا مظلوم انت صاحب هذه (التشريكة) كلها من الفها الى يائها .

الشحاذ : اسمع يا سيد ، انت بلا شك تريد ان تستولي على ثروته ، ولكن (ما فيدكش)

الزيبق : ذلك لان فاوست رحمه الله أو لعنه الله . مات فقيرا معذبا

الامبراطور : ثم ان فاوست كان شيخا عجوزا

فاوست : اعرف ذلك ولكن السحر ردني الى ما ترون .. انظروا لقد اعاد الي شبابي ايها الناس ..

المجموعة : (بصوت واحد) فاوست مات

فاوست : انا حي بينكم . انظروا الي . انا فاوست

المجموعة : فاوست مات ..

فاوست : بالعكس انا الان اكثر حياة مما كنت ، انظروا .. ان السواد قد عاد لشعري . وظهري لم يعد مقوسا كما كان . لم اعد بحاجة الى نظارات . انني ارى واسمع ، من بعيد . ثم انني احس احساس الشباب . انني في حاجة الى ان اقفز والى ان اغضب والى ان ارتكب الحماقات والى ان أعشق كل نساء الارض

الحمال : فاوست مات يوم باع نفسه الى الشيطان ..

فاوست : (مصدوما) باع نفسه ؟! لقد فضحتني يا مصور النحس فضحتني وقتلتني أيضا وانا ما زلت حيا ..

المجموعة : فاوست مات ،، فاوست مات (يخرج الجميع، يدخل مظلوم الخياط من الجانب الاخر)

فاوست : لم يعرفوني يا مظلوم

الشيطان : ماذا عليك من ذلك ؟ المهم انك موجود تمتلك الشباب والقدرة والجلال والشموخ والعظمة .

فاوست : المصور هو من فضحني . واريد ان تأتيني به في الحال .. اريده حيا أو ميتا

الشيطان : كل شيء يا فاوست الا المصور

فاوست : ولكن لماذا ؟

الشيطان : لانه غير مشارك في الكرنفال . انه يشتغل . وهذا يعني انه يقف خارج اللعبة

فاوست : انني اريده باية صفة . الست شيطانا يامظلوم؟

الشيطان : يافاوست ، انا مجرد شيطان فقير

فاوست : لم تقل لي هذا في الاول

الشيطان : شيطان كادح من الدرجة الثالثة في المجتمع الابليسي . حاول يا فاوست ان تطلب اي شيء اخر . انت الان شاب وسيم . الا تحس شيئا بداخلك ؟

فاوست : احس جمرا مشتعلا في كل جوارحي

الشيطان : جميل . جميل جدا ، أنت اذا في حاجة الى العشق

فاوست : ماذا تخرف ؟

الشيطان : اسمع يا فاوست . لقد طلبت الشباب ولابد ان تقبله كما هو بكل حسناته وسيئاته . ان تتحمل الطيش والنزق والعشق والاندفاع والعذاب والخير والشك ـ والانتحار اذا امكن ـ

فاوست : اعوذ بالله

الشيطان : (غاضبا) عدنا من جديد الى السب والشتم يا فاوست . لماذا تعذبني ؟ لماذا ؟ وانا خادمك الامين الذي يأتيك بكل ما تبغيه . ستقول العادة من جديد . حاول يا فاوست ان تتحرر من عاداتك القديمة . فاوست مات

فاوست : حتى انت تقول هذا ؟ الا ترى بانني حي ؟

الشيطان : انت فاوست الجديد . أما الذي مات فهو ذلك الشيخ العجوز الذي اختفى . (يضحك) حاول أنتتلخص منبقاياه اللعينة، انت الانرجل اخر . عقل اخر . وعصر اخر واخلاق اخرى. انت يا فاوست شحنة من الحياة المتقدة . اما الاخر ،. فلم يكن الا رزمة من العظام وكومة من اللحم المتهرىء فعش حياتك الجديدة واطلب ما شئت

فاوست : اريد أن يكون لي ككل الناس ....

الشيطان : أنت لست ككل الناس

فاوست : أريد بيتا

الشيطان : سأعطيك قصرا .

فاوست : .. وزوجة ..

الشيطان : الا الزوجة . هذا مطلب ليس من اختصاص الشياطين . انت تريد محالا ..

فاوست : ولماذا يا مظلوم ، وانت الشيطان ؟

الشيطان : لان الزواج رباط مقدس . ونحن معشر الشياطين اعداء لكل ماهو مقدس ، انه رباط وقيد ، ونحن ندعوا الى الحرية والانطلاق ،انه اعتقاد بوحدانية المعشوق ، وفي الدنيا الجمال في كل مكان . يا فاوست لقد مت كشخص واحد ،ولكنك الان تملكان تكون كلالاشخاص، سأعطيك قوة سحرية ، لتظهر في كل مرة في صفة مغايرة ،كن مرة حمالاومرة اخرى منجما. كن عالما وسفيها . كن ما شئت لتعيش اكثرمن حياة . قل يا فاوست ، هل سمعت بابنة الطحان ؟

فاوست : سمعت . قيل بانها ذات جمال شيطاني

الشيطان : اذن تعال لاخذك اليها ، انها الان في الحديقة ولكن يجب ان تبحث عن هوية جديدة .

فاوست : انا فاوست

الشيطان : قلنا فاوست مات يا رجل ، فابحث لك عن شخصية جديدة تعال . (يخرجان ، تظلم الخشبة تماما بينما تسقط بقعة ضوء

داخل الصالة لنرى الزيبق وهو يبحث عن المصور)

الزيبق : (ينادي) عبدالموجود اين انت يا ملعون ؟ ابنة الطحان تطلبك حالا حالا .. آه ابنة الطحان ، قالوا عنها جميلة لان الجمال يشترى . وقالوا كذلك ابنة الطحان ذكية لان الذكاء موجود في السوق . وقالوا بان ابنة الطحان بنت الحسب والنسب لان كل شيء يشترى في هذا البلد السعيد (يغير لهجته) عبدالموجود . أين انت موجود يا ملعون ؟ الظاهر ان هذا الكسول لايريد ان يعمل ، وذلك شغله وحده ، أما انا ، فانني اشتغل ، أي والله . وحتى اذا جلست هكذا ، واخذت ادردش مع هذه الوجوه الكريمة فالمفروض انني اشتغل (بالعامية) كاين اسيدي ولا لا (يجلس على مسطبة عالية وسط الجمهور) هناك شيء مهم ايها الناس يجب ان تضعوه في اذهانكم الموقرة ، قولوا ماهو ؟ والله لن اقول شيئا الا اذا سألتموني ما هو .
هو ان كل ما ترونه الان ليس اكثر من تشويه وخداع، أي نعم. خذوني انا مثلا . بأي شيء توحي حالتي هذه ؟ طبعا توحي بالفقر والمسكنة ، ولكن الحقيقة غير ذلك ، أي نعم، وايم الحق أي نعم ، ماغديشاي اتصدقوني ولكن لايهم انا ايها الناس كنت في سالف العصر والاوان واليا كبيرا ، أي نعم ، وهذا الرجل الذي بينكم . هذا ، كان حاجبا عندي – كاين اسيدي ولا لا ؟ اما هذا فقد كان جلادا ، نعم تسألوني كيف اخذت الولاية ، اقول بان ذلك قد تم بالطرق الشرعية ووفق المسطرة الجاري بها العمل في كل الادارات . قدمت ترشيحي ككل الناس ، واردفت الملف بصورتين وشهادتين للميلاد واخرى للحياة ، وثالثة لحسن السيرة.
ويوم الامتحان – ويا له من يوم فظيع – لم أكن وحدي طبعا . فما أكثر المرشحين والمنافسين في هذا البلد ، لقد وجدت معي شخصين . اشكون هما ؟ احدهما هو المتنبي الشاعر ، تعرفونه بلا شك . وقد سقط في مادة المحادثة وفي البلاغة أيضا ، لانه لم يستعمل الكلام وفق ما يقتضيه المقام فسقط المسكين سقطة تاريخية . أما الثاني فهو رجل عجمي جاء من بلاد اليونان واسمه ان لم تخن الذاكرة ، هو أوديب ، تصوروا ايها الناس انهم اعطوه سؤالا بليدا وسخيفا وتافها . ومع ذلك لم يجب . ولولا انني تطوعت . أي نعم – مدفوعا بالكرم العربي – وهمست في اذنه لما كتب له النجاح ، أي نعم ، أنا وايم الحق أنا.
لقد سألوه عن الحيوان الذي يمشي في الصباح على اربع وفي الظهيرة على اثنين وفي المساء على ثلاث ، لقد عرفت من بعد انه جاءت في شأنه توصية من القمر الازرق فهو باللسان العجمي « بسطوني » أما المتنبي الفقير ، فقد كان لابد ان يسقط ، وانني اسجل امامكم ... (تدخل مياسة) .

مياسة : (تنادي) الزيبق اين انت ؟

الزيبق : انسحابي وهروبي بجلدي . مع السلامة (يختفي في الظلام بين الجمهور)

مياسة : اين راح هذا الخادم اللعين ؟ الزيبق (تنادي عليه من جديد ، يدخل فاوست وهو متنكر في زي مهرج . يقترب من مياسة . يتكلم وكأنه لم يرها) .

فاوست : غريب . انت يا زمان غريب . احمل الحجارة والاسمنت وابني مسكنا ، ولكن في الختام ، يسكنه غيري ..

مياسة : انت بناء اذا يا رجل ..

فاوست : ابدا . انني ازرع الحب، أودعه رحم الارض، ولكن في الختام ، يحصد غيري ..

مياسة : انت فلاح ، عرفتك

فاوست : أبدا ، انني اخيط الثوب واصنع منه قميصا، جبة أو طيلسانا ، ولكنه في الختام يا امرأة ..

مياسة : يلبسه غيرك ، اليس كذلك ؟ (تضحك)

فاوست : واعشق حسناء ، عيونها ليل واقمار ونجوم ساطعات . حسناء مثلك .

مياسة : نعم ، وفي الختام ؟

فاوست : يتزوجها غيري . وليس هذا عدلا . هذه سرقة في واضحة النهار العدل يقول يا امرأة ..

مياسة : ماذا يقول ؟

فاوست : الحسن لمن يعشقه .

مياسة : (تضحك منتشية بالاطراء) امرك عجيب ايها الرجل الغريب .

فاوست : انا لست غريبا . وانما هي الاشياء التي حولنا . كل شيء غريب يا حسناء . الا انت وأنا ..

مياسة : ولكني لم ارك من قبل في هذا البلد .

فاوست : هذا لان ابصارنا محدودة ، محدودة جدا ..

مياسة : قد يكون ، ولكن من أنت ؟

فاوست : أنا ؟! انا زمن تحده صرختان ،،

مياسة : وما دخل الصراخ ؟

فاوست : صرخة في الموت وصرخة في الميلاد

مياسة : لم افهم شيئا ..

فاوست : في البدء اصرخ في وجه اهلي ..

مياسة : وفي الختام ؟

فاوست : يصرخ الاهل في وجهي . أنا انسان يا امرأة وهذا يكفي للتعريف ، انسان عاشق ... رأيتك تزرعين شيئا في الحديقة

مياسة : انني ازرع ألغاما في الارض

فاوست : أنت ؟!

مياسة : ولم لا ؟ أنا ابنة الطحان مياسة ، هوايتي زرع الالغام في الارض وفي صدور الرجال ايضا. انني اطحن عشاقي (تضحك في سخرية)انني اقرأ الخوف في عينيك ايها الغريب ، لقد صدقتني (تضحك) نسيت ان اخبرك بانني احب المزاح ، ليس مع كل الناس طبعا ، ولكن فقط مع الاقرباء مثلك ، لم تخبرني بعد من أنت أيها الغريب ؟

فاوست : أنا قزمان . قزمان مضحك الوالي ...

مياسة : والوالي فقط

فاوست : لا . والحسان كذلك ..

مياسة : أنت مهرج اذا ، ذلك الانسان السعيد الضاحك المضحك ..

فاوست : ليس دائما يا امرأة ..

مياسة : وكيف ذلك ؟

فاوست : قيل بأنه يكفي أن يتأمل المهرج نفسه وحاله في المرآة حتى يضحك ، ولكنه لما أطل على صورته بكى ولم يضحك ..

مياسة : انت خفيف الروح يا قزمان

فاوست : لا يا مرأة لا . كل شيء الا خفة الروح هذه. الروح اذا خفت موازينها صعدت الى السماء

مياسة : واذا ثقلت ؟

فاوست : بقيت على الارض كما ترين . الثقلاء وحدهم هم الذين يمسكون هذه الارض . هم اوتادها واعمدتها واحجارها ..

مياسة : ونحن يا قزمان ؟

فاوست : نحن ؟! نحن عشاقها وهذا يكفي (يمسكها من يدها ويدور بها في شبه رقص) أنا لا أطلب مالا ولا أرضا ولا حاجبا ولا سلطانا ولا أي شيء. العشق وحده خبزي وادامي وجاهي وقدرتي.
مياسة (ينشد بالعامية) شفارك سيوف ونبال هطالة
تحيي وتقتل بلا قاض ولا شرع
دعيتك لله يالقتالة

مياسة : بريئة انا من دمك ومن دم كل العشاق القتلى

فاوست : انت قاتلتي وسأرفع امرك الى القاضي ..

مياسة : انا القاضي ، قل قضيتك ايها الرجل

فاوست : قضيتي انني اعشق القاضي (تظهر بقعة ضوء في مكان ما بين الجمهور وبداخلهاالمصور وهو خلف صندوقه)

المصور : رائع . رائع جدا هذا المشهد الحالم . هذه انجح صورة يمكن ان يلتقطها مصور محترف.

فاوست : (في غضب) انت لا تكف عن ملاحقتي ايها المصور اللعين ، فاخبرني ماذا تريد مني ؟ ماذا تريد ؟

المصور : انا ؟! لاشيء انا مجرد مصور فقير يبحث عن شغل وعمل

فاوست : لا أعتقد ..

المصور : طلبت حضوري فجئت اليك كما ترى جئت في الوقت المطلوب اليس كذلك ؟

فاوست : أنا لم اطلب احدا يتجسس علي ..

مياسة : يا قزمان لا تغضب هكذا ، لقد جاء المسكين لانني طلبت حضوره .

فاوست : أنت ؟! ولكن الرجل مصور ..

مياسة : اعرف ذلك ..

فاوست : وسيفضحنا في كل البلاد . سيحولنا الى « كارت بوسطال »

مياسة : جميل اذن ..

فاوست : ... أو صورة للاعلان التجاري معلقة في الميادين العامة .

مياسة : جميل جدا ، ويرانا الناس، كل‌الناس ياقزمان . وقد يرى صورتي مخرج سينمائي فأصبح نجمة في هوليود . من يدري ؟

فاوست : فكري في الفضيحة اولا يا امرأة ..

مياسة : الفضيحة شهرة .

فاوست : ستلوك حديثنا الالسنة ..

مياسة : وذلك ما اريد ..

فاوست : عجيب امرك فمن انت يا امرأة ؟

مياسة : انا مياسة (تضحك . للمصور) يمكنك ان تشتغل انت يا مصور .. يا قزمان ابتسم. ستفسد الصورة (يقف بجانبها في استسلام)

المصور : لا تتحركا . فانتما الان في وضع جميل . جميل جدا جدا . واحد اثنان ثلاثة ..

ظـلام تـام

(تبقى الخشبة فارغة ومظلمة اذ ينتقل الضوء الى وسط الجمهور ، نشاهد الزيبق وهويبحث عن المصور) .

النفس الثالث :

عبدالموجود . اين انت موجود ؟

الزيبق : (ينادي عبدالموجود اين انت يا عبدالموجود ؟ لا احد يجيب ولا حتى الصدى ...
(يغير لهجته) الظاهر ان هذا الرجل لايريد أن يشتغل ، ولا يريد ان يصور خبزه اليومي. اللعنة عليك أيها المصـور . البعض يجرى وراءك والبعض يهرب منك . وانا بين بين ، أبحث عنك ولست في شوق اليك .. (ينادي من جديد) عبدالموجود ، اما رايتم المصور ايها الناس ؟ ماذا ؟ تسأل عن أوصافه ؟ اسـمع اذن حفظك الله انه ليس طويلا وليس قصيرا أيضا ، وليس أسود وليس اسمر ولا اشقر. جاء الدنيا قبل القبل وبعد البعد . هل فهمت شيئا ؟ لا ؟ حتى انا لم افهم « ينادي » عبد الموجود . عبد الموجود (يحضر الشحاذ ويدخل معه في الاطار الضوئي) .

الشحاذ : الزيبق . ماذا تفعل هنا ؟

الزيبق : انني ابحث عن المصور كما ترى . ابحث عنه لان مياسة تريده

الشحاذ : ولكن المصور حضر اليها منذ حين

الزيبق : حقـا ؟!

الشحاذ : واخذ لها صورا بديعة جدا ..

الزيبق : الملعون . وانا الذي بحثت عنه في كل مكان. هل تعرف بانني ذهبت حتى هوليود ..

الشحاذ : غير ممكن

الزيبق : لقد ذهبت حقا وسألت هناك عن عبدالموجود

الشحاذ : وماذا قيل لك ؟

الزيبق : قيل بأنه غير موجود . اشياء غامضة تحدث في هذا البلد . آه لو اعرف فقط ماذا تفعل بالعكاز يا شحاذ . انني لست متيقنا سوى من شيء واحد ، هو ان العمامة لا تصنع المؤمن. وان العكاز لا يصنع الشحـاذ ، تماما كهـذا السروال الحقير الذي لا يمكن ان يجعل منـي خادما تافها فأنا غير انا وانت غير انت، فاخبرني اذن يا شحاذ ــ بين قوسين ــ هل انت حقـا شحاذ ؟

الشحاذ : لا . أنا صاحب الملايين روكفلير (يضحك)

الزيبق : يجوز . هل تعلم ان مظلوم الخـيـاط ليس مظلوما كما يدعي . انه ظالم ونحن الضحية .

الشحاذ : اسمع يا زيبق العالم . ان سكان البلد قـد راحوا الان الى المقبرة وقد طلبوا منك ان تحضر ايضـا .

الزيبق : ولماذا المقبرة ؟ وفي هذا الوقت من الليل ؟!

الشحاذ : لقد ذهبوا للسؤال عن سلمان الخاسر المدعو (فاوست) نريد ان نتأكد ، أن كان قد مـات حقا ، او انه ما زال حيا (تعود الانارة للخشبة لنرى الامبراطور وهو واقف علـى قبر ما ، يمسك بيده عصاه وعليه بدلته الرسمية)

الزيبق : هيه ، انظر هناك يا شحاذ

الشحاذ : ماذا رايت ؟

الزيبق : هذا الامبراطور بين القبـور . انـه يجتـر احلامه واوهامه . تعال لنلتحـق بالاخرين . (يختفيان في الظلام)

الامبراطور : اللعنة عليك ايتها الحياة . الم يكفـك ان اكون احدبا حتى زدتني العور ؟ تكرهينني بـلا شك . ولكن كراهيتي اشد واكبر ،، لقد اخذت مني كل شيء . جردتني من الوسامة والحـب ايضا . فهرب الناس مني . منهم من ضـحك علي ، ومنهم من رثى لي ولحالي ، ولا احـب الرثاء ، لانه تكرم وصدقة ،، لم تنصفيني فكان لابد ان اكون في صف عدوك ، نعمْ ، ان اكون في صف الموت . انت أخذت ، وهو اعطى . اعطاني صولجانا وتاجا ومملكة . هذه مملكتي .انظري، الشمس لا تغرب عنها ولا تشرق ايضا . مملكتي ابوابها مشرعة فيوجه الناس والطير والحجارة .

أنت أفقرتني ولكن الموت أغناني . أهداني العلم والحكمة والسلطان . أنظري ، كل عظماء الارض والتاريخ ينامـون الان تحت اقدامي وحذائي . كانوا أغنياء فجاؤا مملكتي في ثوب الفقر والمهانة، نزعت عني رداء المحبة لبست رداء الكراهية لم يحترموني حبا وتقديرا . ولكن اليوم ياأهل هذه المدينة الملعونة ستركعون من ذكري خـوفا ومهابة (يضحكفيهستريا) أني أكرهك يامدن الصخب . الناس فيك مقامات درجات وأوزان ومقاسات مختلفة . ومملكتي أنا لاتحابي احد ، فالكل فيها سواء ، الامراء والسلاطين في صف واحد مع الصعاليك والشحاذين. عيشكم ياأهل هذه المدن الغبية . عيشكم مسرحية ، سخيفة تافهة . كتبها أحمق ومجنون وتؤديها ــ والـى الابـد ــ جوقة من الممثلين الفاشلين التافهين

الخائبين ـ من كان واعيا ادرك سر اللعبة فقد نام اثناء العرض واستراح . أما من كان مغفلا بليدا مجنونا فقد أستهوته أحداثا مفتعلة . فراح يصفق للخواء والفراغ ويعجب لاحداث بلا معنى ولا مذاق . آه لو يعلمون (يشير الى القبور حوله) هؤلاء ادركوا سر اللعبة . فجاؤا مملكتي تائبين نادمين . أنه لاشيء يستحق اليقظة والتعب والدمع والعذاب والآلام مادامت كل الطرق مهملة اختلفت وتعددت وتنوعت ، تؤدي الى مملكتي هذه (يدخل الزيبق. والحمال الاعمى والشحاذ ومعهم جمع غفير من الناس . (الى الزيبق) ستأتيني يوما يا أيها الخادم .

الزيبق : اعوذ بالله ، ما بيني وبينك غير الخير

الامبراطور : ستأتي مشيا على الاقدام أو محمولا على الاكتاف . أنا الامبراطور الوحيد الذي حقق العدالة في التاريخ ، وان حدثوكم بغير هذا فلا تصدقوا

الحمال : مملكتك لا معنى لها يا امبراطور الفراغ ..

الامبراطور : ماذا تقول ؟

الحمال : انت حاكم على الاحجار وحدها ، وما قيمة الكأس من غير خمرة ؟

الزيبق : لا شيء ..

الحمال : وما قيمة الاقفاص المذهبة عندما الطير تهجرها، فتصبح فارغة ،

الزيبق : لا شيء ايضا ..

الحمال : انه لا معنى لشيء بدون الحياة . الناس اولا، يا امبراطور ..

الامبراطور : الناس هنا في مملكتي .

الزيبق : ليس هنا غير العظام النخرة ، الناس في المدن والقرى .

الامبراطور : ولكنهم فظيعون هناك . حقيرون وتافهون.

الشحاذ : أنت تظمنا ياأمبراطور . الكل يحبك هناك ..

الزيبق : نعم ، والدليل هو اننا جئنا اليك كما ترى ..

الامبراطور : جئتم تسألون بلا شك ، ماذا تريدون مني؟ تكلموا ..

الشحاذ : نريد ان نسأل ان كان فاوست قد مات حقا؟

الزيبق : وهل له عنوان للسكني في مملكتكم الموقرة ؟ هذه التي ليس بيننا وبينها الا الخير ..

الامبراطور : فاوست ؟! ليس في مملكتي شخص بهذا الاسم ..

الحمال : اذن لم يمت يا امبراطور

الامبراطور : لم اقل هذا ، لان الموت انواع مختلفة . فهناك من الناس من يموت احساسه ، وهناك من يموت ضميره ، وهناك من يموت بعضه او كله . الناس انواع مختلفة وكل واحد كيف اختار ان يدفن نفسه . البعض جاء المقبرة والبعض الاخر اختار المنفى خارج المقبرة ، هناك انواع مختلفة من الموت فابحثوا عن فاوست هذا في غير المقابر ، لان هناك الكثير من الموتى الذين لم يدخلوا قبورهم مع انني اصدرت امرا صارما بالالتحاق بها فورا . ابحثوا عنه في علب الليل . ابحثوا في أسواق النساء والعفيون فقد تجدونه هناك

الشحاذ : لم نفهم شيئا مما تقول

الامبراطور : اعرف ذلك . يجب ان تكون امبراطورا مثلي حتى تفهمني . اذهبوا الان وابحثوا عنه. لقد أضعتم الكثير من وقتي . أذهبوا ..

الحمال : ولكن ، نريد أن ...

الامبراطور : (صارخا) قلت أذهبوا ، الا تسمعون ؟ تحرك أنت يا زيبق

الزيبق : طيب . نحن ذاهبون يا مولانا ، فلا تغضب .

الامبراطور : سأعطي الامر بعد حين ، لتقفل ابواب المقبرة (يتجه الى الكواليس ويصرخ بأعلى صوته) لتقفل الابواب ، كل الابواب الامبراطورية ، لا تدعوا أحدا من الموتى يهرب الى الخارج ،اقفلوا الابواب .

(أصوات خارجية تردد) أقفلوا الابواب (ظلام تام) (تعود الانارة فاذا نحن مع فاوست والشيطان)

فاوست : (في غضب) بنت الطحان تفضحني فى كل البلاد ، ورجال البلد يبحثون عني في المقابر، هذا فاوست الجديد .

الشيطان : اهدأ يا فاوست ، أنت لا تعرف شيئا ..

فاوست : قد يكون ، ولكنني على الاقل اعرف شيئا واحدا ، وهذا يكفي

الشيطان : وما هو يا فاوست ؟

فاوست : هو انني اسير الان في الوحل (يضحك الشيطان) وانني تائه بلا بوصلة .. بلا خرائط ، بلا اي شيء ..

الشيطان : جميل جدا . هل تعرف ان هذا يعني انك حر ؟

فاوست : لست افهم

الشيطان : حريتك لا يمكن أن تجدها الا في الشر . كن مالا يريد الناس

فاوست : وماذا يريد الناس يا مظلوم ؟

الشيطان : يريدون كل ما هو خير وجميل وعادل .وانت حين تأتي بهذه الاشياء فانك لن تكون سوى عبد . لانك ساعتها تصبح مجرد صدى ، مجرد ظل باهت لما يريد الناس . تكون نسخة وغيرك الاصل . كن ما لا يريد الناس لتجد نفسك . اسمع يا فاوست . عندما تكون الشباك واسعة تتخيل الاسماك نفسها حرة طليقة . فمزق من حولك كل الشباك . ولتمت في نفسك كل أصوات الضعف . ليمت القانون والدين والاخلاق والاعراف . مزق كل الشباك يافاوست

فاوست : فظيع قولك يا مظلوم ..

الشيطان : (يضحك) أنت لا تعرف الناس والاشياء الا في الكتب يا فاوست . قرات عن المحبة والعدالة . قرات عن الخير والمساواة . قرات عنها فقط تأكد يافاوست بأن هذه الاشياء غير موجودة.

فاوست : غير موجودة ؟ !

الشيطان : الا في المعاجم طبعا . انها مجرد مواضيع للانشاء المدرسي . كلمات يتسلى بها الضعفاء والمرضى والمجانين . هل سمعت يا فاوست برجل عظيم يطالب بالمساواة ؟ لا اظن . هل سمعت برجل قوي يطالب بالرحمة والعدالة؟ لم يحدث هذا ابدا . دع هذه الكلمات للشعراء والحالمين والمرضى . أما أنت . فرجل عظيم وعالم وقوي وجبار . بين يديك مفاتيح كل الدنيا والكون . أنت الان رجل اخر . له عقل متميز . واحلام جديدة . فحذار ان تخدعك الكلمات الفارغة . التسامح يعني الضعف يا فاوست . وان تكون طيبا معناه انك مغفل. كل شيء تغير في دنيا الناس ، حتى علم الهندسة . الخط المستقيم لم يعد هو اقصر الطرق بين نقطتين . الطرق الملتوية والمنحنية والمنكسرة والمعوجة هي الاقرب الى كل الغايات والنقط كيفما كانت ، كل شيء تطور أو تقهقر، لست ترى . الشر أصبح شيئا عاديا ، اصبح قاعدة ، انه لا يفلسف يا فاوست ولا يثير الاندهاش ، أما ان ترتكب الخير فلابد ان تثير حولك التساؤلات .

فاوست : مثل ماذا يا مظلوم ؟

الشيطان : مثل ماذا يريد هذا الرجل ؟ الى اية نتيجة يريد ان يصل ؟ الى أي شيء يهدف ؟ ماذا وراء هذا الكرم ؟ وما هو الثمن ؟ وما هو المقابل ؟ ولهم عذرهم يا فاوست . لان الخير له ثمن وتعريفة محددة . أما الشر فبالمجان اتبعني يا فاوست وسأطلعك على أسرار الناس في هذه الدنيا . أتبعني ..

فاوست : الى اين يا مظلوم ؟

الشيطان : سنقوم بجولة في السماء يا فاوست لنطل على الناس من فوق ونراهم كما هم من غير اصباغ ولا اقنعة . اتبعني (يأخذه من يده ويصعد به فوق مصطبة خشبية عالية . كما انه من الممكن توظيف أي شيء عال لتصوير عملية الطيران في السماء) سأريك مالم تره عيناك من قبل . سأريك عالما تحياه وتجهله. اتبعني . (يضحك .. . يدخل الحمال الاعمى وهو يحمل كيسا عملاقا)

فاوست : حمال عجوز واعمى
دنياه وأي دنيا ؟
دياجير واكداس من الظلمة ؟!

الشيطان : هذه هي دنيا الناس يا فاوست . اما ان تكون الحمال الاعمى . أو المحمولة اليه كل الخيرات . انها لعبة . فيها الرابح والخاسر ولا شيء غير ذلك .

فاوست : (ينادي على الحمال من فوق) يا ايهاالحمال العجوز هل تعرف ما تحمل ؟

الحمال : أبدا لا أعرف .

فاوست : قد يكون لباسا أو فاكهة ؟

الحمال : جائز جدا

فاوست : أو قد يكون اسفارا وكتبا ؟

الحمال : من يدري ؟

فاوست : ... تحمل علما وفقها وفهما ..

الحمال : ليس من حقي ان اعرف يا ولدي ، يكفيني أن احمل واسير بحملي . أنا كالثور الذي يحمل الارض . انه يجهل قيمة ما يحمله . يجهل انه يحمل علما وجهلا وفقرا وحروبا وبشاعة . يحمل السفك والزنى والتصعلك والتمرد . قد يحدث اني احمل خبزا واداما. ولكني جائع . وقد يحدث لي ان احمل الكساء ايضا . ولكني عار . وقد احمل علما ولكني جاهل . أنا كالعود الذي يطرب الاخرين مع انه لا يدري معنى النغم . والطرب ، لانه مجرد خشب واوتار . يمنح الفرح ولا يفرح . انه مجرد خشب بارد . ممنوع من الفرح ،ممنوع من الاحساس . ممنوع من الحياة ، دعني يا ولدي اتابع طريقي . فهناك من ينتظرني في غير شوق الى طبعا . (يتابع طريقه)

الشيطان : يا فاوست . هذه سوق القيم . تأملها جيدا . انظر . هذا الشحاذ قادم ، ان كل ثورته في عكازه الحقير . لقد وضع بداخله قطعا ذهبية وهو الان في الحدود .

(نرى الشحاذ وهو يقف بجوار شخصين وهما في زي رجال الجمارك) .

الرجل : هل معك شيء ثمين تصرح به ايها الشحاذ

الشحاذ : معي هذا العكاز ياسادة .

الرجل : وماذا غيره ؟

الشحاذ : ليس لي غير هذا العكاز وهو اغلى من خاتم الملك وصولجان السلطان (يضحك الرجلان)

الرجل : شحاذ ظريف

الشحاذ : لو أعطوني وزنة فضة وجواهر ما بعته ولا فرطت فيه (يضحكان) يا سادة انني اقول الصدق ، فكل ثروتي موجودة في هذا العكاز

الرجل : شحاذ يملك ثروة . واين ؟

الرجل : في العكاز (يضحكان)

الشحاذ : (في حزن) سمعت ياعكازي لقد اهانوك واحتقروك . ظنك بامكان تغير الدنيا ومراتب الناس واقدارهم ؟ عجبا لدنيا يمكن أن يلعب بها ، وبغيرها عكاز شحاذ فقط .

الرجل : اخبرنا ايها الشحاذ ، كيف يمكن ان تكون غنيا كما تدعي ، وشحاذا في الوقت نفسه ؟

الشحاذ : الامر سهل . لانني بكل بساطة ، مؤمن بما أفعل ، فانا شحاذ محترف عن عقيدة وايمان ومبدأ . واذا كنت لا اشتغل كما تفعلون ، فما ذلك الا لان الشغل فرض كفاية ، اذا قام به العمال الفقراء ، سقط عن أصحاب السعادة الاثرياء ، وانا من الصنف الثاني ، والسلام (يضحكان بينما يخرج الشحاذ) .

فاوست : الملعون . الشحاذ اذا رجل غني ، ومهرب ايضا

الشيطان : نعم ، وكل غني شحاذ ايضا ..

فاوست : انظر هناك يا مظلوم (نرى الشحاذ وهو يرتدي لباسا جديدا ويضع شيئا في نعليه)

الشيطان : ماذا رايت ؟

فاوست : انظر ماذا يفعل ذلك المؤمن التقي

الشيطان : (يضحك) المؤمن والتقي انه الشحاذ يا فاوست ولكنه هذه المرة في لباس المؤمنين . انظر ماذا سيفعل هذا المؤمن التقي ...

فاوست : انه يخبيء المال في الحذاء

الشيطان : انه مهرب يا فاوست وتاجر مخدرات ايضا (يقترب الشحاذ من رجلي الجمرك)

الرجل : هل معك شيء تصرح به يا مولانا ؟

الشحاذ : معي تقوى الله

الرجل : يعني ، هل عندك مال أو ذهب أو فضة أو اي شيء نفيس ؟

الشحاذ : ما عند الله خير وابقى ، وتأكد يا سيدي، بانني اضع المال والمجوهرات وكل متاع الدنيا تحت اقدامي . انني اضعها تحت قدمي احتقارا وترفعا .

الرجل : يمكنك ان تمر يا مولانا ..

الشحاذ : عندما نضع الاموال تحت اقدامنا ونترفع عليها فان في ذلك سمونا ورفعتنا

الرجل : مافي ذلك شك يا مولانا . تفضل

الشحاذ : دمتم في رعاية الله ، ودامت عيونكم يقظة مفتوحة ، ترعى البلاد من المهربين وتجار السوق السوداء الملاعين الذين يهربون الافيون والمبادىء والعقائد والزندقة لعنة الله عليهم اجمعين (يخرج)

الشيطان : هذه هي مدن الناس يا فاوست . يموت فيها من كان ضعيفا بلا حيلة . وان مظلوم خادمك هذا ، يحاول جهده ان يساعد الناس، ان يعلمهم فنون الاحتيال والخيانة والتآمر والكذب والتزوير والغش وكل المؤهلات المطلوبة . من غير فنوني الجهنمية لا يمكن للناس ان يعيشوا ، تأمل الناس يا فاوست. تأمل هذه المدن الراقصة في الوحل . انظر هناك واخبرني ماذا ترى ؟

فاوست : فظيع ما أراه يا مظلوم . فظيع ...

الشيطان : هذه المدن يا فاوست تزدحم بمهربي الخمر والذهب والسجائر والدولار . انظر هناك واخبرني . هل ترى مثلي بائعي صور الدعارة ومزوري العملة وبائعي المخدرات خفية ؟ هل رايت من يسرق الاكفان من القبور ليلا ؟ من قال بأن هذا الثوب الذي عليك لم يكن فيبادىء الامر كفنا ؟

فاوست : لا . أنت تخيفني باوهامك هذه ..

الشيطان : انظر للجانب الاخر يا فاوست . نعم هناك. ما تراه .

فاوست : الملاعين انهم يسرقون الاحذية من ابواب المساجد

الشيطان : وماذا ايضا ؟

فاوست : ويسرقون الفسيل من أعالي السطوح .

الشيطان : وفي هذا الجانب . ماذا ترى ؟

فاوست : ارى اطفالا صفارا ،يجمعون اعقاب السجائر. ارى من يبحث في الظلمات القذرة ، أرى اناسا

يدعون العلم والحكمة . أرى غيرهم يدعون العظمة والولاية . أرى جلادين في زي القضاة. أرى سكارى في زي الفقهاء ، أرى نساءا احترفن الندب في الماتم والبكاء . فظيع ما اراه يا مظلوم . فظيع . فظيع

الشيطان : ومع هذا . تأتي لتحدثني عن القيم يا فاوست . دعك من كل الخرافات واطرد من ذهنك كل الافكار المجردة . عش كل ماهو حي ومادي آني . ولا تسأل بعد ذلك ان كان حلالا أو حراما ، ممنوعا أو مباحا . لان كل ما نقدر عليه حلال ومباح أيضا . لقد مات الحب في المدن . يافاوست فأمتلىء كراهية وحقدا ، جاء الحب ، احترقت واو الوفاء في زمان الرياء .. وإياك أن تخدعك الكلمات ، انها اخطر ما صنع الانسان،واشتغل بأي شيء اخر بغير كيمياء اللغة . (يسمع صوت الزيبق وهو ينادي)

الزيبق : قزمان . أين أنت يا قزمان . قزمان ..

الشيطان : تعال يا فاوست فهذه ابنة الطحان قد بعثت من يبحث عنك ، تذكر كلماتي جيدا ، تعال (ينزلان من فوق . يختفيا .يدخل الزيبق) .

النفس الرابع .

أين الشهادة في موت بلا قضية .

الزيبق : قزمان أين انت يا قزمان . يا مضحك الوالي على مآسي الناس في كل الازمان ؟ أين أنت . لاتخف يا قزمان (بالعامية) غير أظهر وبان عليك الأمان فأنا رجل مسالي وطابي أيضا .

فاوست : ماذا تريد مني أيها الخادم ؟

الزيبق : عندي لك اشياء مهمة ولكنني في المقابل أريد أن أسألك سؤالا محددا . اتفقنا ؟

فاوست : اسأل ما تريد . ولكن بسرعة .

الزيبق : هل أنت حقا مضحك يا قزمان ؟

فاوست : هكذا يقولون عني ولست ادري ..

الزيبق : اذن أضحكني يا قزمان .

فاوست : ماذا تخرف ؟

الزيبق : أضحكني وأجرك على الله تعالى . فانا رجل مهضوم الحق . مهموم ومغموم . أحمل على كتفي اكياسا من الهم والغم والغبن . أضحكني (الله يخلليك)

فاوست : اخبرني اولا هل لديك استعداد لان تضحك الان ؟

الزيبق : الان ؟ لا

فاوست : اذن تأكد يا زيبق بانه لا احد يمكن ان يضحك، سواء كان من الانس أو الجن . أو حتى الشياطين ..

الزيبق : اذن كتب علي الحزن والهم الى اخر العمر . يا ايتها السماء انصفيني فهؤلاء البشر (ابناين الكلاب) ما داروا معاي تأويل ولكنني استثني من الناس هذا الشاب الذي اتوسم فيه الخير..

فاوست : ماذا تريد مني ؟ تكلم يا زيبق ..

الزيبق : ماذا أريد ؟ هذا أبن عمك يا قزمان ..

فاوست : ماذا بك ؟

الزيبق : مافي بيتهم نار ولا جمر ولا زيت ولا طحين ولا خبز

فاوست : قل حاجتك . بسرعة واعفني من كلامك ، ماذا تريد ؟ مائة ألف ؟ أكثر ؟ اطلب ما شئت ..

الزيبق : انا لا أريد منك شيئا . وانما هي . هي التي تريدك يا قزمان

فاوست : هي من ؟

الزيبق : مياسة بنت الطحان ، لقد بعثتني لابحث عنك . انني أقوم بهذه المهمة ، وانا في خجل مما افعل. أليس لي في هذا الحفل غير هذا الدور الحقير. اللعنة عليك يا مظلوم . أخبرني يا قزمان .لماذا تطلبك أنت ولا تطلبني أنا .مع أنه لا فرقبيننا؟ نعم،نحن متساوين كماترى. فاذا كنت مثلاغنيا فانا فقير (كاين ولا لا ؟) واذا كنت طويلا فانا قصير . واذا كنت وسيما فانا قبيح . ولا فخر . نحن متساويان اذا ومع ذلك اعطيت انا هذه الملابس الحقيرة . وهذا الدور الفظيع ..

فاوست : اسمع يا زيبق . انني مستعد ان اعطيك ما تريد ..

الزيبق : ولكنني ارفض هذا النوع من العلاقات

فاوست : أية علاقة تقصد ؟

الزيبق : ان تكون انت الذي يعطي . واكون انا الذي يأخذ ؟

فاوست : وماذا تقترح عوضا عن ذلك ؟

الزيبق : تتغير اللعبة من اساسها . ان نتعرى من ملابسنا . ان اراك كما انت وتراني كما أنا ..

فاوست : أنت تقول مثل هذا الكلام ؟!

الزيبق : ولم لا ؟

فاوست : أريد أن أعرف . هل أنت خادم أم حكيم ؟

الزيبق : انا الزيبق وهذا يكفي . لقد جاءت مياسة .

واذا اجتمعت الشياطين ارتفعت الملائكة ، ولكن قبل ان انصرف أقول لك بان الحب الحقيقي هو الحب المهرج الممزوج بالسينما والتمثيل والسيرك ، واعتقد ان ذلك ما تفعلان (يخرج وتدخل مياسة)

مياسة : آه اخيرا اجدك يا قزمان . هل تعرف بأنني بحثت عنك طويلا ، وانني ارسلت كل خدمي في طلبك

فاوست : هذا شيء اعرفه ، ولكن هناك أشياء اخرى اجهلها

مياسة : وهي يا قزمان ؟

فاوست : لماذا كل هذا التعب ؟

مياسة : (تضحك) لماذا ؟ خمن وستعرف يا قزمان. أنت لست غبيا الى هذا الحد ، يا خليفة الشيطان (تضحك في خبث) ماذا تريدني ان أفعل يا قزمان وقد حضر السقم وغاب الطبيب؟

فاوست : ليكن في علمك يا امرأة انني لا أفهم في الطب شيئا ..

مياسة : حقا ؟ اذا يمكن ان تعتبرني مت وانتهيت (يضحكان)

فاوست : مياسة نحن كالخمرة والماء ..

مياسة : تشبيه غير بريء يا ملعون

فاوست :كالكاف والنون نحن معزوفة هذا الكون .

مياسة : وهل تحسن العزف يا قزمان ؟

فاوست : هل أحسنه ؟ أنا أكبر عازف على الناي ـ من حيث القيمة طبعا لا من حيث العمر ـ عندما أعزف ..

مياسة : لا قدر الله

فاوست : يرفض النهار أن يرحل

مياسة : نعم ؟

فاوست : ويبقى الوجود بلا ظلام ولا ليل ولا أقمار ولا أنجم . كما ان العصافير تأبى ان تطير الى اوكارها . حدث ان عزفت مرة لحنا معينا ، فبكى كل الناس

مياسة : المساكين (تضحك)

فاوست : ثم عزفت لحنا ثانيا فضحكوا وطربوا وقاموا يرقصون هكذا (موسيقى خارجية ، يرقصان) ثم انني يا مولاتي عزفت لحنا ثالثا فنام كل الحاضرين . نام الناس والطير والوحوش وكفت كل الاشياء عن الحركة . عند ذلك أخذت الناي وسحبت على الناس ملاءة وردية وخرجت على أطراف اصابعي هكذا (يشخص ما يقول)نامت كل العيون يا مياسة .

الزيبق : الاعيون الزيبق (يطل عليهما من مكان مرتفع)

مياسة : ماذا تفعل أنت هنا ؟

الزيبق : اشتغل كما ترين . لقد كلفني ابوك الطحان بأن ابقى بالقرب منك وان احتفظ بعيوني مفتوحة هكذا (اولاد الحرام كاينين) هكذا قال انا لا دخل لي بأي شيء الا الله والبطرون

مياسة : اسمع يا زيبق ، انني اعفيك من هذا العمل المتعب

الزيبق : لا . تعبكم راحة

مياسة : أنت بلا شك في حاجة الى وقت . اليس كذلك؟ تريد أن تقضي اشياءك الخاصة

الزيبق : أنا ليس لي أشياء خاصة في هذه الدنيا

مياسة : غير ممكن . تستطيع مثلا ان تذهب الى مقهى

الزيبق : المقاهي في أضراب هذا اليوم

مياسة : أو الى المسرح

الزيبق : المسرح مات في هذا البلد

مياسة : اسمع اذا (تغير لهجتها) اذهب وناد لي على المصور أنني أريده حالا .

الزيبق : دائما المصور . الظاهر ان مواهبك محدودة في هذا الميدان ، ولكن لايهم سأذهب يا مولاتي، ولكن عيوني ستبقى مفتوحة انظري (يفتح عينيه بشكل مبالغ فيه يخرج)

فاوست : ولكن يا مياسة نحن لا نريد مصورا ولا ...

مياسة : انت لا تعرف شيئا (تضحك في خبث)

فاوست : اعشقك يا ابنة الطحان واخافك ايضا ..

مياسة : ولماذا يا قزمان ؟

فاوست : لانك هوائية .

مياسة : أنا ؟

فاوست : هوائية كطواحين أبيك

مياسة : (تضحك) العشق والخوف لا يجتمعان ابدا . العشق عقيدة يا قزمان .
أخبرني هل أحدثك عن الحب الحقيقي ؟

فاوست : حدثيني اذا شئت

مياسة : اجبني اولا هل سمعت عن الشيخ الذي احب ابنة النصارى ؟

فاوست : لا

مياسة : لقد كان المسكين اماما في مسجد المدينة ، تقيا ورعا امينا ، الى ان كان اليوم الذي رآها ..

فاوست : رأى من ؟

مياسة : ابنة الروم هيلانة . لقد اطلت عليه كالبدر

من خلال شرفتها . فكان ان وقعت الواقعة ..

فاوست : ماذا وقع ؟

مياسة : القى الشيخ بالمسبحة جانبا . رمى العمامة وحلق لحيته ، هجر القبلة . واستبدل الهلال بالصليب ، والاذان بالاجراس . باع السجادة والمصحف وهام على وجهه . لقد كان امامـــا يا قزمان فأصبح راعيا لخنازير أبيها . قـال لها . انا مولى كل الناس اذ صرت في العشق مولاتي

فاوست : اللعنة عليه الى يوم الدين

مياسة : ذلك هو العشق الحق يا قزمان

فاوست : ابـدا

مياسة : العشق عبادة ، أنه جهاد وشهادة .والعاشق الحق هو من يكون مثل هذا الشيخ

فاوست : يكون مثله ؟ ماذا تطلبين مني يا مياسة

مياسة : لا شيء . لاشيء سوى ان تكون موظفامحترما في طواحين ابي

فاوست : وماذا تصنع هذه الطواحين يا مياسة ؟

مياسة : تطحن جماجم الناس (تضحك) .

فاوست : لاني أخاف من شيئين يا مياسة : المـوت والجنون

مياسة : عجبا ، وهل تخشى الشهادة يا رجل ؟

فاوست : واين الشهادة في موت بلا قضية ؟

مياسة : انا قضيتك

فاوست : انـت قضـية خاسرة . عيناك ياابنة الطحان قاضيان ، حاكمان بغير عدل ولا انصاف . كل ضمأ الصحارى أراه مختصرا في عينيـك . ابتعدي عن طريقي . طواحين أبيك ماجدواها؟ فلا هي تعطي الطحين للجياع ولا انت تصنعين خبزا بيد المحبة . أنت لاشيء سوى هــذه الضفيرة(يمسك بشعرها فاذا بـه مجـرد باروكه) ماذا أرى مياسة صلعاء ؟! بنتالطحان صلعاء !؟ شعرك الجميل اذن لـم يكـن غـير باروكة .. انت لا شيء . لا شيء غير ما اعطاه الخياط .ملعون أنت يامظلوم .حسنكمزيف. وعطاؤك وهم وقبض ريح . لقد خدعتني .

مياسة : رد لي شعري يا قزمان ارجوك ، سـيراني الناس . هات شعري (يدخل المصور والزيبق)

المصور : انتظر حتى اخذ لها صورة

الزيبق : جئت به كمـا طلبت . لقد نفذت أمرك هذه المرة وبسرعة . انا خادم أمين أطبق تعاليم السادة حرفا حرفا ..

مياسة : انت ملعون يا زيبق

الزيبق : حرفا حرفا

مياسة : كل الخدم ملاعين وشياطين تافهين

الزيبق : يارب سامحها انها ابنتي

مياسة : هات ضفيرتي انت يا قزمان

فاوست : ليست لك ضفيرة . انت صلعاء (يدخـل الامبراطور والشحاذ والحمال الاعمى)

الجميع : (في صوت واحد) صلعاء ؟!

الشحاذ : صلعاء مجازا او حقيقة، لفظا او معنى،اريد أن اعرف ؟

الحمال : أما انا . فلست ادري ماذا تعني هذهالكلمة . صلعاء ؟!

الزيبق : أسمع . هل سبق مرة أن تحسست بيديك البطيخ

الحمال : ليس مرة واحدة وانما هي مرات ..

الزيبق : أذا يمكن أن تتصور الان أن رأس مولاتـي بطيخة من الحجم المتوسط

مياسة : انت مطرود من الان يازيبق

الزيبق : الظاهر ان الصلع سيصبح موضة الموسم ، ولا شك ايضا ان المستقبل سيكون في (التبصيل) أليس كذلك يا عبدالموجود ؟

المصور : دعني اشتغل . ابتسمي انت يا مياســة . ابتسمي كالمرة السابقة

مياسة : كف عن العمل يا مصور النحس ، هذا امر، هل تسمع ؟

فاوست : دعيه يشتغل يا امرأة

مياسة : انه مصور وسيفضحني في كـل البـلاد . سيحولني كارت بريد

فاوست : جميل جدا ..

مياسة : .. أو الى صورة للاعلان التجاري معلقة في الميادين العامة

فاوست : جميل . جميل جدا جدا . وسيراك الناس، كل الناس ، كل الناس يا مياسة ، وقد يرى صورتك مخرج سينمائي فتصبحين نجما في هوليود ، من يدري ؟

مياسة : فكر في الفضيحة يا قزمان

فاوست : الفضيحة شهرة

مياسة : ستلوك حديثي الالسنة

فاوست : وذلك ما تريدين طبعا

مياسة : الا هذا النوع من الفضيحة

الامبراطور : أمبراطوريتي ليس فيها فضائح

مياسة : اخرجوا ودعوني وحدى . اخرجوا . اخرجوا ..

الامبراطور : حتى الامبراطور العظيم ؟

مياسة : حتى انت يا امبراطور الموتى . اخرج انت اخرج . اخرج ..

المصور : انتظروا لحظة اخرى حتى اصور

مياسة : اخرج انت الاول والا حطمت هذا الصندوق اخرج ..

الجميع : (تتعالى أصواتهم وهم يخرجون) بنت الطحان صلعاء ؟! مياسة ...

النفس الخامس .

كما تمزج الخمرة بالماء الزلال .

فاوست : (وحده داخل بقعة ضوء) كم هي ساحرة كل هذه الاغراءات اللعينة ؟ وكم انت ضعيف وتافه يا فاوست ؟ انت ريشة في مهب الرياح المهاجرة . انت لا شيء لا شيء . الناس رجلان في هذه المدن ؟ هكذا حدثوني قديما . قالوا عن الاول بانه قاوم حتى الموت . وان الثاني مات بلا مقاومة . وانا من انا ؟ هل الاول أو الثاني ؟ يا عين عيني ، الكون هذا طبقات من النور بعضها فوق بعض ولماذا لم ارها قبل الان ؟ كنت اعمى بلاشك يا فاوست ، نعم كنت أعمى ، فرحت تسأل كل الناس . سألتهم هكذا . هل حقا ان الحكماء هم صناع المعنى في وجود بلا معنى ؟ هل حقا ان الشعراء هم صناع الحسن والوسامة لكون خلق من غير وسامة ؟ دخلت دائرة التساؤلات ولم اخرج منها بعد . يا ايها الناس هل قتلتموني أو قتلت نفسي ؟ هل بعتموني اوبعت نفسي ؟ . بعتك للشيطان يا فاوست ، ومن اجل ماذا ؟ من اجل وهم خادع وبريق كاذب ملعون . ويح الناس وما يبدعون . كل يصنع سرابه ويجرى خلفه . الكل ينحت اوثانه ويركع عندهما . عجبت كيف تحملني ساقاي وتسيران بي وأنا الذي أحمل كل عذابات الدنيا وهمها ؟! كيف امشي وهذه جبال من الذنوب والموبقات فوق كتفي !؟ يا ويح نفسي من غضب الناس ولعنة السماء . بعت الناس واشتريت الوهم. ومن غيركم يا ايها الناس يصبح كل شيء بلا معنى ، ما معنى الزلازل ؟

وما معنى الطوفان ؟ ما معنى الخوف والعذاب والنور والظلام اذا لم يكن هناك من يحس بهذه الاشياء ويعطيها معناها ؟ الناس اولا واخيرا يا فاوست (مناديا بأعلى صوته) يا مظلوم الظالم ، تعال اخرجني من عذابي وهمي . خذ كل شيء . خذ الدنيا وما عليها واعطني فقط راحة هذه النفس الجريحة . (ينادي) مظلوم. اين انت يا مظلوم (يخرج الشيطان من مكان ما من الخشبة)

الشيطان : لبيك يا سيدي ومولاي ، ماذا تريد مني ؟

فاوست : بل اذهب الى الجحيم لا اريد ان اراك . اتسمع ؟

الشيطان : وماذا تريد اذن ؟

فاوست : لا اريد شيئا . مطلقا لاشيء . اخرج ودعني وحدي . اخرج . بل انتظر ..

الشيطان : أراك حزينا يا فاوست

فاوست : يعذبني التفكير ياشيطاني . انني العنك واجرى خلفك . وما حياتي اذا كانت شراء مغريا جذابا وساحرا ؟

الشيطان : آه من التفكير ، ذلك الوباء الابدي البشع . هل تعرف يا فاوست كم قتل من الامم والشعوب ؟ هل تعرف انه خطيئة الانسان الاولى ولعنته الابدية ؟

فاوست : انني لم أعد أعرف أي شيء سوى الندم

الشيطان : (مذعورا) ماذا اسمع ؟ لقد حذرتك من الكلمات يافاوست ولكنك لم تسمع كلامي . ولكن لا يهم ، لاتيك بمشروب سحري يريحك من عذاب التفكير ومن ذلك الشيء الحقير الذي تسمونه الضمير . خذ هذه الكأس يا فاوست خذ .... (يعطيه كأسا)

فاوست : مابها يا مظلوم ؟

الشيطان : انه شراب الجحيم ، يحرق الهم والعذاب والتفكير أيضا . اشرب يا فاوست . اشرب آه ما كان أشقى مصير الفاشلين والعشاق والنادمين لولا هذا الشراب السحري . اشرب .

فاوست : انه مر يا مظلوم

الشيطان : نعم ، لانه دواء الجراح ، جراح النفوس والارواح يا فاوست . اشرب

فاوست : ولكنه يحرق احشائي . انه نار ..

الشيطان : نار تحرق العذاب والخوف . اشرب

فاوست : ولكن ، اخبرني في البدء يا شيطاني ، الى متى سأبقى هكذا ، حائرا بين السكر والعدو . أهرب من هذا لذاك ومن ذاك لهذا الى متى ؟

الشيطان : لا تفكر في غير هذه اللحظة يا فاوست . اما الغد فسراب . شيء قد ياتي أولا ياتي . يكفيك الان ان تفرق احزانك داخل هـذا القدح انه صغير كما ترى ولكنه يسع كل عذابات الانسان وهمه . اشرب يا فاوست ..

فاوست : (يضحك متأثرا بمفعول الشراب) عجبا. تزين الاشياء للناس ولكنك بشع قذر

الشيطان : أنا ؟! الظاهر أنك لا ترى شيئا

فاوست : أنت الشيطان الرجيم ..

الشيطان : هذا ماقيل عني كذبا منذ ملايين السنين . لقد شوهوا صورتي . واتهموني بكـل الموبقات . ولكنني بريء (يضحك فاوست) سـامحهم يا ابليس الاكبر . أعد الى النظر مـن جديـد يافاوست. تأمل صورتي كما هي ، ولا تقرأ ما في نفسك . هيه ، والأن ؟ كيف تراني ؟

فاوست : (ضاحكا) ما زلت اراك بقرون وذيل ومخالب وحواجب نافرة الى اعلى .

الشيطان : لو كنت حقا بشـعا . لما أقبل الناس على بضاعتي . ثم لا تنس أنني كنت ملاكا ..

فاوست : كنت ولكنك لم تعد .

الشيطان : حقا أن أجنحتي احترقت ، ولكنني ما زلت احتفظ بصفاتي الملائكية .. (يضحك فاوست وهو يشرب) لقد قدمت استقالتي للسماء، وانا الان كما ترى أشتغل لحسابي الخاص (يضحك فاوست) الملعون . أيـه يضحك . الشـراب السحري أعطى نتائجـه . اذن يمكننـي أن انصرف ما دامت كل الاشياء كما تحب . دمت في رعاية ابليس الاكبر (يخرج)

فاوست : (وحده)رايتني في الحلم اركب نعشي
رأيته لوحا راقصا فوق موج الاقيانوس
خلت اللوح العائم سادتي راحة الله
خلته والقبلة في عيني ـ سـبحة او سـجادة
صلاة ـ (يدخل الامبراطور في كامل ابهتـه المفتعلة)

الامبراطور : سمعتك تتحدث عن الموت يا قزمان

فاوست : بل هو الموت الذي يتحدث عني .

الامبراطور : يمكنك ان تطمئن يا رجل . لان الذي يعطي الموت في هذا البلد هو نحن ..

فاوست : والدليل يا .... مولاي الامبراطور

الامبراطور : الدليل هو ارتباط اسمنا دائما بالمـوت والموتى والقبور والاكفان

فاوست : (يضحك) ما انت الا كذلك (الديك) يا .. امبراطور

الامبراطور : أي ديك تقصد ؟

فاوست : ذلك الذي كان كلما اذن في الفجر ، راى من حوله الشمس تطلع ، فاعتقد ان الذي يوجـد الفجر والصباح هو آذانه . وبذلك فقـد داخله الزهو والغرور لانه أصبح في اعتقاده مانح التجديد والاستمرار للحياة . لذلـك قد فكر في شيء يا امبراطور ...

الامبراطور : انك تحكي خرافة .

فاوست : فكر في ان يضرب عن الصياح المباح، ليعتقل الليل الى ما لا نهاية ، وتسود الظلمة وحدها هذا الكون . ولما كان اليوم التالي . لم يصح الديك ولكن النور جاء في موعده . جاء الفجر يا امبراطور ، رغم صمت الديك . نحـن لا نفعل شيئا ، لا نهب موتا ولا حياة ، لا نبنـي تاريخا ، وانما هو التاريخ الذي يبني بنـا. نحن وقود يحترق لتسير الحياة وتكون الاحداث والتاريخ والايام ، خذ اشرب يا امبراطور . وستغير رأيك . اشرب (يعطيه الكاس) لقـد حظر اخونا الزيبق (يـدخل الزيبق وهـو يقود الحمال الذي مازال حمله فوق كتفه)

الزيبق : أخوكم الزيبق ساءت احواله ايها الناس

الامبراطور : ماذا بك ؟

الزيبق : ماذا بي ؟ لقد طردت من عملي ـ أي نعم ـ وانا من انا في هذا الوجود . لقد اصبحـت مشردا كما ترون ، ولكن لا يهم ، فما خسرت غير قيودي وفقري وبؤسي . اللعنة عليك مـن موظف حقير . انا خادم !؟ هـذا بلد لا يقدر المواهب ولا ينزلها منازلها الحقيقية ، تأكدوا ايها الناس . أنه لا أحد في مكانه الحقيقـي في هـذا البلد . وانا خير مثال على ما أقول . قزمان . يا ايها المضحك الضاحك .

فاوست : ماذا تريد مني ؟

الزيبق : اضحكني ـ الله يخليك ـ الله يعطيك النجاح

فاوست : تريد ان تضحك ؟ اذن خذ هـذه الكـأس واشرب . خذ ..

الزيبق : ما هذا الشراب ؟ ان لونه لا يعجبني (بالعامية) بعد علي الهم ..

فاوست : دعك من لونه يازيبق ، واسأل عن مفعولـه العجيب . اشرب وستصبح شيئا آخر غير هذا الزيبق الخادم . اشرب . وانت كذلك ايهـا الحمال . خذ هذه الكأس ..

الحمال : لا استطيع يا قزمان ،،،

فاوست : ولكن لماذا ؟

الحمال : لان هناك الان من ينتظر هذا الحمل الذي فوق كتفي

الامبراطور : كلام فارغ . اسمع . انني ـ باسمي الخاص وباسم الامبراطورية السعيدة التي امثلها ـ آذن لك ايها العبد الضعيف بالبقاء مع هذا الجمع الطيب ، اعطه الكاس يا قزمان. اشرب وتأكد انه بعد حين ستفتح عيونك وسترى ان شاء الله . اشرب (يضحك . يدخل الشحاذ متصنعا الحزن والكآبة) .

الشحاذ : يا امبراطور ، يا مولاي ، اغث احد رعاياك المنكوبين البائسين ..

الامبراطور : ماذا بك ايها الشحاذ الموقر ؟

الشحاذ : لقد تقطع بي الحبل يا مولاي ، وهويت من السماء الى الارض وانا من انا علما وجاها وغنى وحسبا ونسبا ..

الامبراطور : (وهو يشرب) اوضح ماذا تريد مني ؟

الشحاذ : لقد كان لي فيما مضى من الايام حقول تثمر كل الثمار ..

الامبراطور : وما اصابها ؟

الشحاذ : اتى عليها الجراد اللعين ، فحولها الى خراب يا مولاي

الامبراطور: هل سمعتم ؟ انه يناديني مولاي . وماذا ايضا ؟

الشحاذ : كانت لي عمارات شاهقة ، تناطح السحاب المسكين . كانت تدر على مالا وفيرا كل شهر (يبكي في تصنع) وفي النهاية ...

الزيبق : ماذا جرى ؟

الشحاذ : اتى عليها زلزال مروع فخرب كل شيء ، اغثني يا مولاي . اغثني وقاك الله شر الجراد والزلزال والبركان والطوفان ، ان الزمن خدوع وابن كلب يا مولاي . انه يدور . وقد دار هذه المرة الى الخلف . اللهم يا رب لاتنصر عليه زمان . واجعله شوكة في حلق الاعداء، انا الان لا اطمع في الحقول والدور ،لا،يكفيني ان اسد الرمق . وان استر الصورة ، هل تعرف يا مولاي ان امي . وهي عجوز فقدت النظر بكاء ، قد ماتت منذ اسبوع ؟

الامبراطور : (يضحك) الموت طريقنا جميعا ..

الشحاذ : ... وانها الان ما تزال فوق الارض ، مع انه كان من المفروض ان تكون تحتها ، وكل هذا يا مولاي لانني لا املك ثمن الكفن والدفن (يبكي) ارحموا هذا الرجل البأس الذي ضحكت عليه الدنيا (يضحك الامبراطور) امي ماتت وانا الان معرض للموت كذلك . قد اموت جوعا ايها الناس وانتم هنا ، حياتي في ايديكم ..

الامبراطور : ها ها ها ها

الشحاذ : (في غضب وبالعامية) ايوه باركة من الضحك لبسالات احترم الموتى على الاقل ، ان كنت لا تحترم الاحياء (يغير لهجته) اريد ان اسمع منك يا مولاي كلمات مثل زه واعطه و (اطهلي فيه) نعم اسمعني رنة الذهب والفضة . اما النحاس فلا اريده ،،

الامبراطور : قزمان . ماذا يقول هذا الحقير ؟

فاوست : انه يريد مالا وفيرا يا مولاي

الامبراطور : انا « مولاي » (يضحك) ؟!

الشحاذ : انت الامبراطور تاج الدين الاول

الامبراطور : ومن قال هذا ؟

الشحاذ : انه « انتم » طبعا ..

الامبراطور : « نحن » ؟! مع انه ليس لي غير هذا الراس فقط (يضحك)لعنة الله على كل مدع خبيث. انا الحقير الفقير النكرة المنكرة في ملك الله تعالى . اقول عني (امبراطور) ؟! لعنة الله علي مرة ثانية قلة الحياء هذه .
(يضحك الجميع) ما انا يا ولدي غير حارس مقبرة فقير . ولحد الساعة لا اعرف ماذا احرس ، لانه لحد الان (بالعامية) باقي حتى شيء ميت ما هرب من المقبرة (يضحك الجميع)

الزيبق : لست امبراطورا ؟! ولكن لماذا هذا الصولجان الذي بيدك ؟

الامبراطور : انه مجرد عصا معوجة ..

الشحاذ : وهذا الرداء المزركش الذي عليك . ماذا تقول عنه ؟

الامبراطور : انه مجرد رداء حقير ، يمكن ان تجد مثله الكثير في سوق (الخردوات) انا امبراطور (يضحك في سخرية من نفسه)

الشحاذ : الظاهر انه قد جرى لك شيء

الامبراطور : أبدا . أنا الان يا شحاذ في كامل وعيي وادراكي . وان كان في نفسك شك ، فأسأل صديقي واخي وحبيبي هذا (مشيرا الى فاوست)

فاوست : اسمع يا شحاذ انت الان ضيفي ، تعال واشرب ، وسيكون لك ما تريد

الشحاذ : تعطيني المال يا قزمان ؟

فاوست : اعطيك كل ما تبغي ، خـذ هـذه الكأس واشرب ، ولا تفكر في أي شيء ..

الشحاذ : وامي العجوز ؟

فاوست : سأجهزها من مالي الخاص ، اطمئن ...
(يدخل المصور من عند الجمهور وهو يحمل صندوقه ويجري به)

المصور : انتظروا لحظة ايها الناس . انتظروا . الظاهر انني جئت متأخرا كالعادة

فاوست : بل جئت في الوقت المناسب يالعين ، انت دائما تأتي في اللحظة المناسبة .

المصور : ليس دائما يا .. قزمان ..

فاوست : اسمع . أنت الان ضيفي مثل كل هـؤلاء. فحاول التخلص من ذلك الصندوق اللعين

المصور : ولكن الشغل يا قزمان ..

فاوست : انت شقي ، وعمر الاشقياء طويل ومديد، وستجد دائما فرصا للشغل . تعال واشرب

المصور : انني اريد .. ولكنني لا أقدر

فاوست : لا تقل هذا ، لانه عندما تريد ، فانه لابد تقدر ، تعال واشرب . اعطه الكأس يا زيبق

الزيبق : (غاضبا) لا . اعطيه انت اذا شئت ، لان الزيبق ليس خادما لاحد هل تسمع ؟

الامبراطور : هل تعرف يا مصور بأنك اتعس الناس واشقاهم ؟

المصور : اتعس الناس ؟!

الامبراطور : نعم . لانك الشاهد الامين على أفـراح الاخرين . الشاهد على عظمتهـم وغناهـم ولهوهم ..

الحمال : انت مثلي يامصور . في الصندوق كل العالم ، ولكنه مجرد صور من ورق . تبقى الاشياء لاصحابها ، وتبقى انت والصندوق الخشب وحده . وللاخرين مابداخله من فرح وغنـى ورقص ،اليوم يفرح الناس . تعال الينا، فهذه اللحظات لا تحتاج ان تسجلها آلة ..

الشحاذ : نحن لا نريد صورا للحياة . وانما نريـد الحياة لانفسنا ....

الزيبق : انت لا ترانا الا ونحن من ورق . فـاقترب منا اكثر . لترى بأننا احياء حقا

فاوست : خذ هذه الكأس واشرب يا مصور وغـن معنا .. خذ .

المجموعة : (تغني بصوت واحد)
مزجت روحك في روحي كما تمزج الخمـرة بالماء الزلزال . فاذا مسك شيء مسـني .
فاذا أنت أنا في كل حال

فاوست : والان ايها الشحاذ وكما وعدناك سابقا ، يمكن ان تقول حاجتك . اطلب، اطلب ماشئت

الشحاذ : انا شحاذ !؟ هذه اهانة ما سمعت بها مـن قبل . الظاهر انك يا مولاي في حاجة الـى نظارات سحرية ..

فاوست : انا ؟!

الشحاذ : نعم لترى الجدار وما خلفه . ترى العكـاز الحقير وما بداخله من وسخ الدنيا .

الزيبق : انت شحاذ ـ أي نعم ـ وحالتك هذه تشهد عليك

الشحاذ : انها تشهد زورا وكذبا

الزيبق : وهذا العكاز الذي بيدك ايضا ..

الشحاذ : وما دخل العكاز ؟

الزيبق : انه ينطق لغة الفقر يا شحاذ ـ وهي مـن اللغات الحية جدا جدا ـ الموجودة في المناطق الميتة جدا جدا ..

الامبراطور : اما دربلتك الحقيرة هذه ، فهي الفقـر نفسه (يضحكون) فاذا كان الفقر انسانـا يا شحاذ فانه لا يمكن ان يكون الا انت (ضحك جماعي)

الشحاذ : انتم واهمون ايها الناس . غرتكم ملابسـي بلا شك . الشحاذ وظيفتي ، وظيفة تنتهـي داخل الوقت الاداري . وخارج ذلك ، فانـا شخص اخر . أنا صاحب الملايين (يضحكون) مهرب خطير للعملة (ضحك) تاجر فيالسوق السوداء والصفراء كذلك (ضحك)

المصور : لقد شربت كثيرا يا شحاذ

الشحاذ : قلنا الشحاذ لباس فقط .. لقد مـات الشحاذ الذي تعرفون .

الزيبق : (يبكي بافتعال) آه كلمة الموت هذه ذكرتـني ايها الناس .

الشحاذ : ماذا تذكرت يا زيبق ؟ تكلم

الزيبق : لقد تذكرت تلك المرأة المسكينة

الشحاذ : اية امرأة تقصد ؟

الزيبق : تلك العجوز التي ما زالت من غير كفن ولادفن ان قلبي يكاد يتمزق عليها هكذا (يمـزق قميصه ، وعيوني كذلك ايها الناس .

الشحاذ : ماذا بها عيونك ؟

الزيبق : ستمطر دما بلا شك .

الحمال : سلمت عيونك يازيبق قل ماذا بك ؟

الزيبق : انه لا شيء . فظيع ان تموت بينكم ، معشر الناس ، امرأة ولا تجد فيكم من يدفنها. ومن يدري ايضا . ان تكون قد ماتت جوعا وانتم لاهون بالتفاهات ؟

الشحاذ : اسمع يا زيبق ، خذ هذه الحفنة من المال واسهر نفسك على دفن هذه المرأة كما يجب

الزيبق : ولكن هل تعرف اولا من تكون هذه المرأة ؟

الشحاذ : من تكون ؟

فاوست : انها امك العجوز يا شحاذ . هذا ما سمعناه

الشحاذ : (مصدوما) امي ؟! لا غير ممكن . ومن يكون هذا الحمار ، هذا الاجلف المتوحش الذي روج هذا الخبر الكاذب ؟ من ؟

الزيبق : انه .. قل له يا امبراطور من يكون .

الشحاذ : انه لايمكن ان يكون الا ابن كلب تافه وحقير ، يهرب الاخبار الكاذبة — لحاجة في نفسه طبعا — هذه تجارة خاسرة . اللعنة عليها من وسائل دنيئة لاصطياد الفلس الحقير (يغير لهجته) لم تخبرني عن الذي اتى بالخبر

الامبراطور : انه ... انت . هل نسيت ؟!

الشحاذ : انا ؟ لا . ابدا لايمكن ان اصدق هذا القول . لا يمكن . اخبروني ايها الناس . ايكون معقولا وانا الغني بينكم ، ان اركب هذا المركب العفن ، ومن اجل ماذا ؟ من اجل هذه القطع المعدنية الرخيصة (يرمي بالقطع المعدنية) اهو ضروري يا اخوتي ان تموت امي العجوز لتخفق قلوبكم ؟ أهو ضروري ان يكون مصيري اسود حتى تشفقوا علي ؟ انا لست الشحاذ الذي تعرفونه. لا. انا اكبر من دوري ووظيفتي، انظروا ايها الناس ، هذا عكازي الحقير يختزن في جوفه كل ذهب الدنيا . انظروا (يخرج من من العكاز قطعا معدنية ويأخذ في القائها من حوله) تحولي يا اموالي خبزا يطعم كل الفقراء، تحولي انهارا من الخمر تسقي كل اشقياء الدنيا ، افرحوا يا خلاني على حسابي ، واشربوا نخب كل الاشقياء والمحزونين، اشربوا وغنوا معي .

المجموعة : (تغني بصوت واحد وهي تتهادى بفعل السكر)

يا بديع الدل والغنج
لك سلطان على المهج
ان بيتا انت ساكنه
غير محتاج الى السرج
وجهك المأمول حجتنا
يوم ياتي الناس بالحجج

فاوست : (وقد رأى مياسة وهي تسير نحوهم في خطوات خائفة) تعالى انت يا امرأة

مياسة : انا ؟ ولكن من انا ؟

الحمال : انت مياسة

مياسة : مياسة الواقفة امام المرآة أو خلفها ؟ ابنة الطحان او ابنة الانسان ؟ استعرت حسني من الطاووس والصائفين. نظرت اليك يامياسة ومن عرفتك اصبحت غريبة عني وعن هؤلاء الناس كذلك . فمن أنت ومن أنا ؟

الزيبق : أنت ابنة الطحان ، معلمي سابقا

مياسة : والطحان الذي لا يعطي الطحين ماقيمته ؟ هكذا قلت يا قزمان ، هل نسيت ؟

فاوست : ابدا يا مياسة ..

مياسة : اخبرني يا قزمان ، ماذا يبقى مني اذا ارجعت للطاووس ريشه وحسنه ؟

(ترمي جانبا بالرداء المزركش الذي كان على كتفيها)

فاوست : تبقى مياسة ..

مياسة : وماذا يبقى مني اذا اعدت للخرفان اصوافها وللصائفين حليهم ؟

فاوست : تبقى مياسة

مياسة : وماذا يبقى مني يا قزمان اذا تبرات من الطحان واعلنت الحب عليكم ، وانتمائي لكم؟

فاوست : تبقى مياسة

مياسة : من قبل لم تقل لي مثل هذا الكلام .

فاوست : من قبل كنت ابنة الطحان

مياسة : والان ؟

فاوست : انت انسانة فقط . فيك روح وحياة ، ولك احلام مثل كل الناس . هات يدك يامياسة .

مياسة : ولكنني صلعاء ..

فاوست : الاصلع الحقيقي يا مياسة هو من كان اصلع من الداخل ، هو من كانت نفسه صحراء لاظل فيها ولا شجر، لاانهار ولا سواقي. تعالي يا مياسة . انه لا شيء في الحياة اغلى من الحياة . لقد ضيعتنا الاصباغ والدروب الملتوية ، فتهنا عن بعضنا . والان فقط نعرفك يا مياسة وتعرفينا

الامبراطور : اسقها من شرابك السحري يا قزمان لتعرفنا اكثر .

الزيبق : اسمعي يا بنت الناس يجب ان تنهي من ذهنك

الموقر ان الزيبق ـ يعني انا ـ ليس خادما لاحد ، وارجو ان تبلغي كلامي هذا الى ابيك الطحان المحترم . مفهوم ؟

مياسة : ليس لي أب بهذا الاسم يا زيبق ..

الزيبق : لست افهم . الست مولاتي ـ سابقا طبعا ـ

مياسة : لست مولاة احد . لاسابقا ولا لاحقا (يضحك الجميع)

الحمال : وانا ايضا لست حمالا لاحد . للطحان ولا لغيره .

المصور : ماذا يقول هـذا الرجـل ؟ (يلتف الجميـع حول الكيس الكبير)

الحمال : ملعون انت ايها الحمل الثقيل ، لقد اتعبتني زمنا طويلا . كنت سجين العمى أيها الناس . سـجين ماأراد الاخرون . كـان بيني وبين ماأحمله حجاب كثيف ومسافات وازمان طويلة ولكن اليوم ، سأرفع عني كل هـذه الحجب اللعينة . افتحوا هذا الكيس .

المصور : نفتحه ؟ انه يمزح بلا شك ..

الحمال : قلت افتحوه ، يكفيني العمى كل هذه الازمان الماضية. افتحوه لنعرف أنا لست آلة خرساء تدور دواليبها من غير أن تدري السبب.الحمل الذي لاينفعني لماذا اتحمل ثقله ؟ والبناء الذي لاياويني لماذا أنحت صخره ؟ والكساء الذي لايقيني بردا ولا حرا لماذا اخيطه ؟ كم انت تافه حقير ايها الحمال داخل هذه الدواليب التي تسحقك . افتحوا الكيس ، قلت لكم ...

المصور : بل انتظروا ،هذه لحظات تاريخية،ويجب الا تضيع هكذا في الفراغ

الامبراطور : ماذا تقصد ياعبد الموجود ؟

المصور : سأصورها طبعا ، لتصل الى الناس كافة

الزيبق : لا . انت الان فيعطلة كما قلنا ،وعليه فانني انا الذي سأخذ دورك خلف الصندوق . اتفقنا ؟

المصور : ولكنك لاتحسن التصوير ..

الزيبق : انت واهم ياعبد الموجود وسأبرهن لك ولكل هذه الوجوه النيرة علـى انني حقا مصـور . يمكنكم الان ان تفتحوا الكيس هيا اشتغلوا . عيشوا حياتكـم كما هي ، من غير افتعال ولا تصنع . تحركوا هنا وهنـاك (وهم يفتحون الكيس)

الشحاذ : هذه ملابس مختلفة يا حمال

الحمال : ملابس فقط ؟

الامبراطور : نعم ، كانت موجهة بلا شك الى حفل كرنفال اخر ، لتكون اساس لعبة جديدة ..

الحمال : مزقوها اذن ، قبل ان تمزقنا . ابعدوها عنا قبل ان تبعدنا عن بعضنا . مزقوها (تأخـذ المجموعة في اللعب بالملابس . تلقي بها الـى الجمهور . ترمي بها الى السماء)

المجموعة : (وهي تغني في صوت واحد)

أيا زمان قل لي بالله
كيف الانسان يصبح سواه
كيف جلادي يصبح قاضيا
كيف الغراب يصبح طاووسا
كيف السفيه يصبح فقيها
أيا زمان أين الامان ؟

(يدخل الشيطان وهو هـذه المرة في نفس اللباس الذي رأيناه فيه أول مرة ، لقد عـاد الى دور الخياط مظلوم بن ظالم)

الشيطان : (مصدوما بما رأى) ماذا تفعلون ايهـا الناس ؟ انكم تعبثون بملابسي الملونة . انكم تجهلون قيمة ما اعطيتكم . لقد منحتكم الحياة بكل ما فيها من الوان واضـواء واشـكال هندسية ، ولكنكم لا تعرفون . لقـد خنت الميثاق يا حمال يا أعمى . لقد خنتني وخنت كـل الناس (يحاول ان يجمع الملابس الملقاة على الارض) يا ملابسي السحرية ، لقداهانوك واحتقروك ، وهم بهذا قد ضيعوا انفسـهم وكل البشرية معهم . سـتكونون كلكـم كالحيوانات الحقيرة . تتشابه كلها ولا تختلف عن بعضها ، ليس لها ملابس تكون لها عنوانا ومدخلا . ماذا تفعلون ايها المشاغبون ؟ لقد خربتم صناعتي وتجارتي (يبكي بافتعـال) هيء هيء هيء

فاوست : (ضاحكا في انتصار) آه اخيرا تتحقق تلك الرغبة الحمقاء

الشيطان : أية رغبة ؟

فاوست : ان أرى الشيطان الرجيم وهو يبكي (يقلده بشكل ساخر) هيء هيء هيء

الشيطان : أنا مظلوم بن ظالم

فاوست :انت الشيطان اللعين . هيء هيء هيء (تستمر المجموعة في اللعب بالملابس وهي تغني)

الزيبق : (وهو خلف الصندوق) كم هو رائع هـذا المنظر . تعالى انظر يا قزمان تعال . انالعالم يصنع من جديد داخل الصندوق . استمروا انتم . غدا سترون انفسكم . سأعطيكم صورا بديعة ، تزاحمت فيها الالوان ، والاضواء ، استمروا ،، جميل .. جميل جدا

(ظلام)

ـ النفس السادس ـ

قل لمن يبكي علينا حزنا

فاوست : (وحده مع الشيطان وهما داخل بقعة ضوء) هل تعرف يا شيطاني الرجيم انخمرك هذه وهي من صنع يديك كثيرا ما تصبح ضدك ؟

الشيطان : كل الناس والاشياء ضدي في هذه الدنيا. أنا مظلوم . مظلوم حقا يا فاوست ..

فاوست : اخبرني يا شيطان ، أين الصحو في حياة الناس واين السكر ؟

الشيطان : لست ادري

فاوست : لقد عشت أزمانا في كامل وعيي ، فكان ان ضيعني عقلي وفكري ..

الشيطان : ماذا تخرف ؟

فاوست : ولما شربت خمرك وجدت نفسي وروحي وجوهري . فاين الصحو واين السكر؟انني الان أعرف من أكون . أنا المؤمن بالناس فقط

الشيطان : أنت خادمي

فاوست : أبدا . أنا فاوست الباحث عن العلم والمعرفة والسحر الاسود

الشيطان : وقد اعطيتك كل ما تبغي . هل نسيت ؟

فاوست : وكيف انسي ي انني اريد علما اخر ياشيطان، علما يطرد الجوع والفقر والمرض، علما يزرع الفرح في كل العيون الجريحة

الشيطان : (يضحك) أنت، تسألني مـا ليس من اختصاصي ..

فاوست : انت تملك سحرا وقوة . تملك جاها ومالا، تملك المدمرات والطائرات ، تملك السابحات في الفضاء ، والغواصات في قعر الماء . ولكن كل هذه القوة لماذا ؟ انه لا قيمة لشيء لا يزيد هذا الوجود جمالا ووسامة ، ويعطي الناس كل الناس فرحا وابتهاجا وكرامة .

الشيطان : (ضاحكا) عهدتك رجل علم فاذا انت شاعر اخرق

فاوست : والعلم من غير شعر ، ما قيمته ؟ ما جدواه؟ من الان يا شيطان يا رجيم لن اسمع كلامك.

الشيطان : (ضاحكا) من الان ؟ تقول هذا ايهاالانسان البليد وكأن كل العمر امامك ..

فاوست : ماذا تقصد ؟

الشيطان : لا شيء سوى ان الزمن المحدد في العقد قد انتهى ..

فاوست : أي زمن تقصد ؟

الشيطان : انسيت طبعا . هل تعرف يا حليفي في الشر والمهلكة ، انه ماسميت بالانسان الا لانك تنسى . تنسى وعودك واخوانك وماضيك ، لقد نسيتني الان بلا شك يا فاوست ، ولكن لايهم ، لقد اتخذت احتياطاتي (يضحك) لقد اخذت مني كل ماطلبت والان جاء دوري لاخذ، استعد يافاوست فاليوم استرد وديعتي منك ، فعندما تدق ساعة الميدان تلك اثنتي عشر دقة فانني سآتي لاخذ روحك المدنس ، وانزل به الى قعر الجحيم . موعدنا اذن منتصف الليل . آه ما أعجب هذا الانسان . انه يسعى دائما للتوبة في اخر لحظة . تأكد يا حليفي فاوست انه لم يعد امامك وقت لتندم ، أو تراجع نفسك (يضحك) يكفيك ان تفكر الان في هول لحظة الموت .

فاوست : الموت !؟ ولكنني ما زلت شابا

الشيطان : (يضحك في انتصار) ولكنك بعد قليل ستصبح شيخا عجوزا كما كنت . سيغادرك سحري لتعود لطبيعتك الاولى . استعد للموت يا فاوست . استعد للموت .. (يخرج وهو يضحك ، تدخل مياسة وقد كانت مختبئة في مكان ما من الخشبة طوال حديث فاوست مع الشيطان)

مياسة : ستموت الليلة اذن ؟

فاوست : انت ؟!

مياسة : لقد سمعت كل شيء . لا تفزع . فلن ابوح بهذا السر الرهيب . اخبرني ايها الرجل .هل أناديك قزمان أو فاوست ؟

فاوست : انا فاوست المعذب

مياسة : يحزنني يا فاوست ان تموت مرتين

فاوست : لا . أنا لا يمكن ان اموت يا مياسة ، لان الموت لعبة غير مبررة

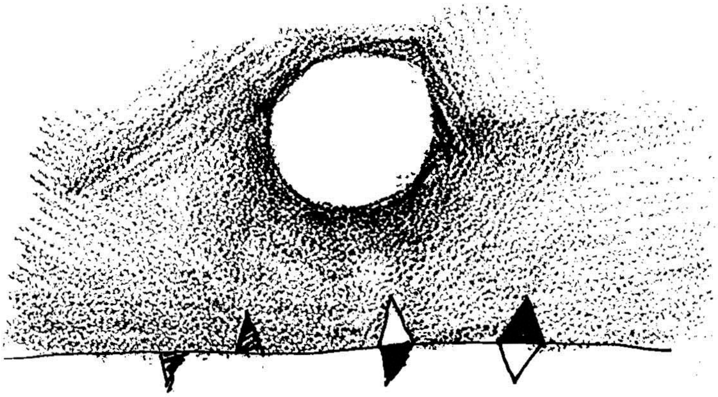
مياسة : ولكنه موجود في كل مكان

فاوست : ولو .. لست ادري لماذا الموت يا مياسة ؟ فاذا كان عقابا فاين الجريمة والذنب ؟

مياسة : وجودنا في الدنيا جريمة

فاوست : أبدا . واذا كان ختاما فاين المبدأ يا مياسة؟ أنا ما رأيت بعد شيئا . لاشيء فما بين الامس واليوم غير لحظة . مجرد لحظة فقط ، الموت ليس جرما ليس حكما ليس ختاما وليس بداية ، انه عطب يا مياسة ..

مياسة : ولكنه عطب مختلف



فاوست : نعم .. انه يلحق باجزاء الحياة. يمس الفرع دون الاصل ، لتمشي الاجزاء الفاسدة ،وتأتي غيرها . سيرحل عنكم فاوست القذر .

مياسة : لا تقل هذا

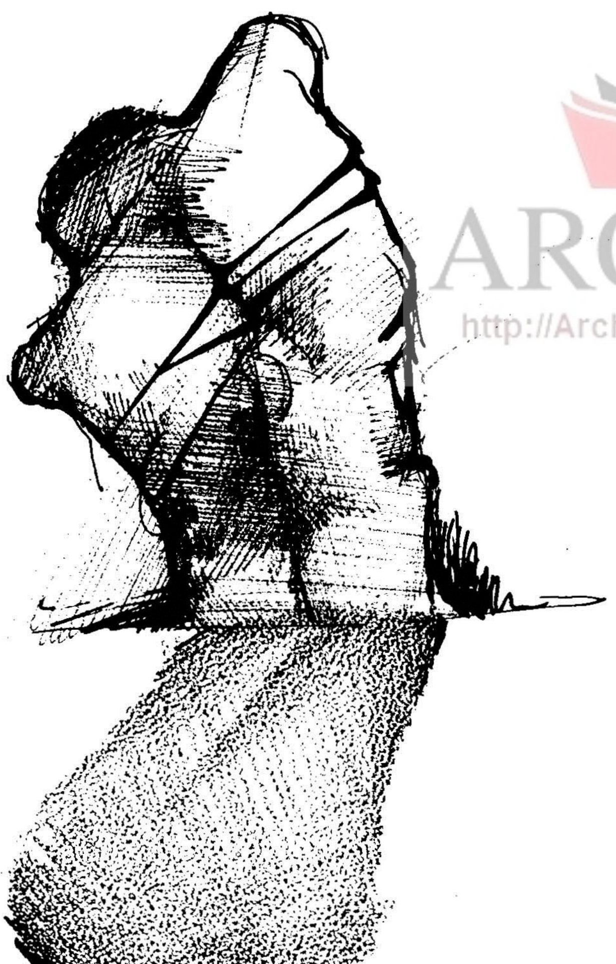
فاوست : ليأت فاوست الانسان . الموت رهيب يـا مياسة ...

مياسة : لست ادري كيف نخاف شـيئا لا نراه ولا نلقاه . نحن والموت لا نجتمع ابدا . حضورنا يعني غيابه .

فاوست : وعندما يأتي يا مياسة ؟

مياسة : يجدنا قد رحلنا . لا احـد يحضر موتـه أو السير في جنازته . نكون غائبين ساعتها ، وهـذا أحلى ما في الموت (يدخل الامبراطور وقد غير ملابسه واصبح في زي الرعاة)

الامبراطور : ماذا اسمع !؟ قزمان المضحك : يتحـدث عن الموت !؟ حقا انت رجل غريب . اسـمع كلامي يا قزمان ، واعمل به ، وستكون بلاشك من الناجحين . ان اشتغالي بالموت زمنا معينا قد اعطاني قدرا من المعرفة ، قد يكون بسيطا حقا ، ولكنه مهم مع ذلك . اسمع اذن . ان الشيء الذي يعذب الانسان ، هو الخوف من الموت وليس الموت نفسه . الخوف هو الجحيم يا قزمان



فاوست : انا لست قزمان . (يدخل في هذه اللحظة الزيبق)

الزيبق : ماذا تقول !؟ أنت بلا شك تمزح ايها الرجل ؟

فاوست : ابدا . انا فاوست العالم

الزيبق : آه عدنا الى الاسطورة القديمة . لقد افرطت في الشرب بلا شك . ولكن لا يهم . تصوروا أيها الناس ، وكأنه لا يقول شيئا . ان كـلام الاطفال والمرضى والسكارى كله بلا معنى .

مياسة : انه فاوست حقا ، لقد اكتشفت هذا صدفة

الزيبق : (في سخريته) فاوست يا سيدتي الغبيـة مات . ومات تعني في اللغة العربية انه كـف عن الحركة والكلام والاكل والشراب والكذب أيضا ، وانه دخل كفنه وسد عليه قبره ،وقال للناس من خلف الحجارة وداعا وداعا زوروني كل سنة مرة أو مرتين . هل فهمت ؟ لـم تفهمي قطعا . انني أقرأ في عينيـك الجهـل مكتوبا بكل اللغات . أعوذ بالله من الجهـل والامية (يدخل الشحاذ يجرى خلفه الحمال الاعمى)

الشحاذ : ماذا جرى ؟ ما هذا الضجيج ؟ هل في الامـر

شيء ؟

فاوست : في الامر اشياء أيها الشحاذ

الحمال : اللهم اسمعنا خيرا ، أما الشر فقد « حفيناه »

فاوست : في قلبي اشياء يجب ان تعرفوها . ولكن اخبروني في البدء . هل سبق أن سمعتم حديثه .. ؟

الزيبق : حديث من ؟

فاوست : .. ذلك الشيخ العجوز الذي باع نفسه للشيطان

الحمال : هذه مجرد حكاية . حكاية قديمة جدا .

فاوست : ولكنها تتجدد في كل عصر وفي كل مكان . فما زال هناك دائما من يبيع نفسه وروحه للشيطان ...

الزيبق : فاوست هو الذي باع نفسه للشيطان ، هذا ما عرفناه من خلال ابحاثنا وتحرياتنا الخاصة

فاوست : وفاوست هو انا ..

الحمال : فاوست مات وانتهى ..

فاوست : ليته مات كما تقول . ولكنه ما زال عرضة للعذاب والشقاء . انا فاوست ، صدقوني . بعت كل شيء واشتريت الزيف والاصباغ ولا يغرنكم هذا الشباب وهذا التألق . بعد قليل سيغادرني مفعول السحر لتروني كما انا . سألقاك كما خلفتك بعدي يا فاوست سألقى ضعفي وفقري وايماني بالناس والاشياء والمبادىء .

الشحاذ : ماذا يخرف هذا الرجل ؟

الزيبق : انه يهذي بلا شك . لا تأبهوا لكلامه قلت لكم .

مياسة : انه حقا فاوست . اسمعوا كلامه أولا .. وستعرفون كل شيء .

فاوست : انني احس به يتبخر ..

الشحاذ : هو ماذا الذي يتبخر ؟

فاوست : السحر . انني احس بالعياء . واريد أن اغمض الجفن وارتاح . مددوني على الارض ، وضعوا رأسي على اللحد ، واسمعوني تراتيل القرآن ، آه انني اتحرك بصعوبة ..

الزيبق : انظروا . لقد ابيض شعره فجأة ..

فاوست : انا فاوست قلت لكم . انني لم اعد ارى أي شيء ، اعطوني نظاراتي حتى اراكم . اين انتم ؟ (يعطونه نظارات طبية)

الشحاذ : وجهك تجعد ايها الرجل

فاوست : احس بذلك

الزيبق : لقد شخت في لحظة يا فاوست

فاوست : انني لم اعد اقدر على الوقوف فاعطوني عصاي (يعطيه الشحاذ عكازه ، يسعل بحدة وقد اصبح عجوزا كما رأيناه في البداية) والان هل تأكدتم بانني حقا فاوست ؟

الحمال : فاوست ما زال حيا اذن ؟!

فاوست : واية حياة ؟ انها افظع من الموت وأسوء من الجحيم

الحمال : نحن الذين قتلناك ..

فاوست : بل أنا الذي قتلتكم (يدخل المصور)وأسالوا المصور عن كل التفاصيل،حدثهم ياعبد الموجود عن فاوست الجديد ، أما أنت ياامبراطور ...

الامبراطور : انا لست امبراطورا يافاوست ..

فاوست : فسوف آتي مملكتك ..

الامبراطور : ليس لي مملكة

فاوست : فجهز لي قبرا في ارضك

الامبراطور : أنا ماعدت حارسا للمقبرة يافاوست

فاوست : وماذا اصبحت اذن ؟

الامبراطور : أنا اليوم راع للاغنام

فاوست : انت ؟

الامبراطور : اصعد الجبال في الفجر ، واعود للناس عند الغروب ، كل مملكتي مختصرة في ناي وعصا .

فاوست : ماأسعدك . أنت الان في صف الحياة . اما انا فما عدت املك نفسي . يرعبني يومي وغدي لم يبق سوى ان ياتي الشيطان ليقودني للجحيم

المصور : المهم يافاوست هو قلبك

فاوست : قلبي لكم ..

الشحاذ : واعتقادك ؟

فاوست : ان العدالة ممكنة ، وان الحب عبادة ، وان الايمان بالناس والخير روح هذا الكون وراحة.

الحمال : يمكن ان تطمئن اذن يا فاوست . لان الشيطان لن يأخذ منك شيئا

الزيبق : لن يأخذ غير جثة هامدة . اما انت ..

فاوست : ... انا لكم ، بودي لو اصبح شاعرا واصوغ تجربتي وعذابي لفظا وعبارة وانادي على مليون طفل مشرد ، اعطي كل واحد فلسا وحمامة، واقول سيلوا كالطوفان في كل الدروب واكتبوا صرخاتي على الجدران . انشروها في السطوح على كل حبل غسيل . بودي لو انادي على مليون راو اعطيهم دواتي ونعلي وقميصي . اعطيهم الف بيت احجاره جمر ونار واقول :

تدفقوا في الاسواق والاحياء والمداشر .وانقلوا كلماتي لكل المعذبين والمقهورين (تسمع دقات الساعة ممزوجة بنبضات القلب) .

الحمال : ما هذا الصوت ؟ ما هذا الذي نسمع ؟

فاوست : انها ساعتي التي اقتربت . لقد آن الوقت أيها المصور لتشتغل . صور عذابي ساعة الموت وانقله للناس في كل مكان . اشتغل ..

المصور : لا استطيع يا فاوست . لا استطيع ..

فاوست : هذه لحظات يجب ان تصور ..

المصور : لحظات أكبر من هذا الصندوق واوسع من كل الدنيا . اعفني من هذا الشغل يا فاوست

فاوست : لم يبق اذن سوى ان إمضي نحو مصيري . صلوا لاجلي . شيعوني وانا بينكم . اسمعوني اصواتكم . انها زادي في الرحيل . (يصعد فاوست الى مصطبة عالية تلتف حوله المجموعة)

الشحاذ : (ينشد بشكل ترتيلي)

الى حتفي تسعى قدمي
ارى قدمي اراق دمي
فما انفك من ندمي
وهان دمي وهاندمي

فاوست : مجروح انا ومعتز بالجراح ، تماما ، اخوتي، كالانبياء كالشهداء . انتم ضيوفي ايها الفقراء، وموتي اليوم بينكم حفل ووليمة ، هذا يوم العرس الاكبر . اسلاك من البخور صاعدة الى السماء ، حاملة معها في اسرائها كلمات الله ، مصاحف مفتوحة ، وشيوخ وقرآن ، ودمع في المآقي يبحث عن منافذ . هذا يوم العرس الاكبر ، ياتيه ضيف بغير دعوة ، ينزل لا اهلا ولا سهلا ، ياتي وحيدا مفردا ويعود مرفوقا بالعريس . هذا يوم العرس الاكبر . (تشكل المجموعة جنازة تحمل نعشا وهميا وتسير بشكل ميمي تحمل تحفا واعلاما سوداء . تغمغم بترأتيل غير مفهومة) .

الحمال : يافاوست يا شريكنا في الهم والموت والنشور

غبت وما غبت عن ضميري
فما زجت فرحتي سروري
واتصل الوصل بافتراق
فصار في غيبتي حضوري

فاوست : صلوا لكل الاشقياء ياأحبتي ، لكل الخطاة النادمين، لكل المعذبين ... (تسمع الدقة الاولى لساعة الميدان) هذه هي الدقة الاولى، لقد ابتعدت عنكم بخطوة ، عيوني مغمضة ايها الناس ، ولكني ارى جمعكم . انتم هنا كلكم . الزيبق والشحاذ والحمال والامبراطور ومياسة وعبدالموجود المصور ، كلكم هنا ، هذه الدقة الخاصة آه لقد اصبحت الناظر والمنظور . انا انتم وانتم انا . بودي لو امشي اليكم ولو على حد السيف واطراف الرماح. وهذه هي الدقة الثامنة لم يبق شيء اخوتي .

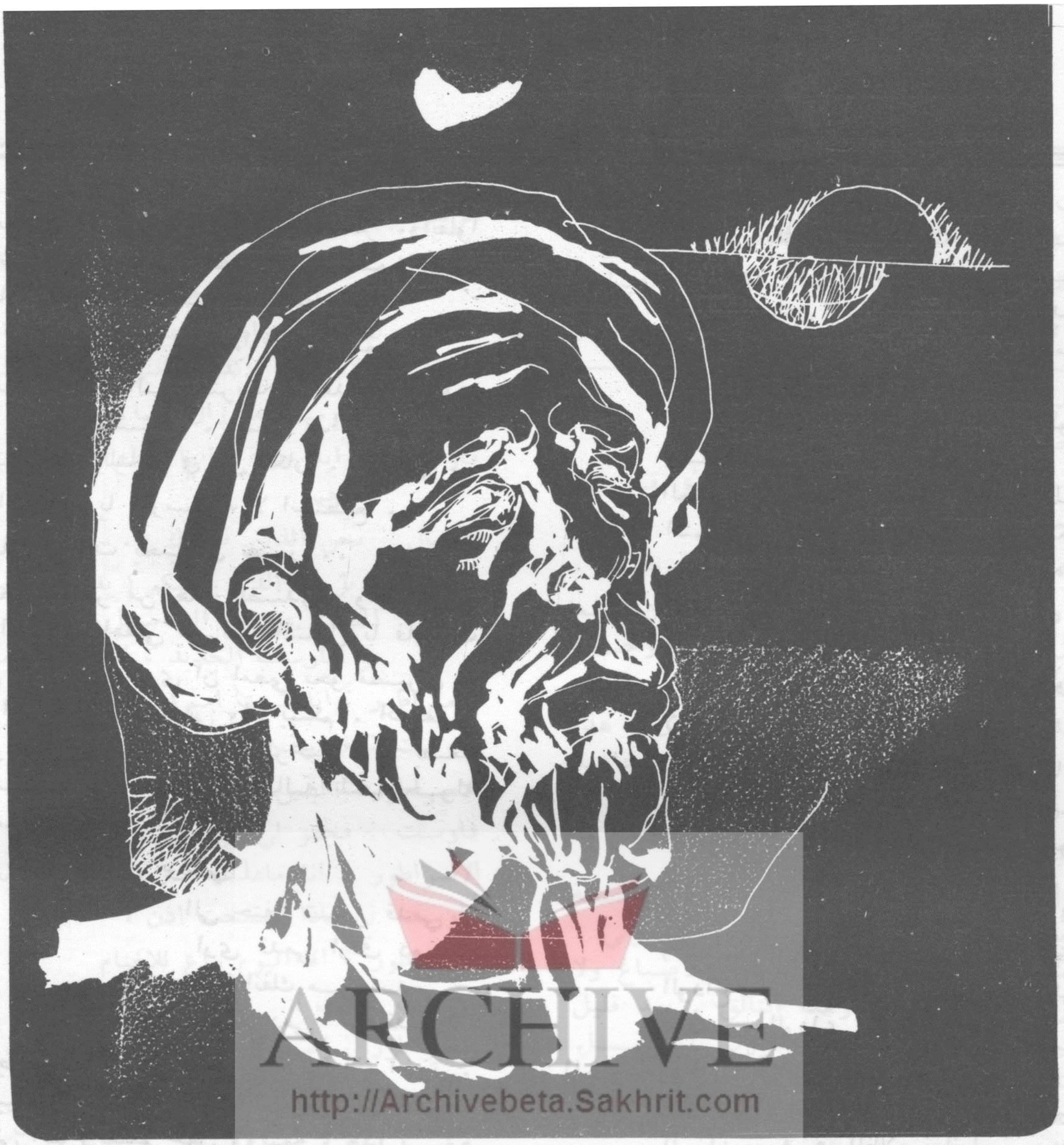
قل لمن يبكي علينا حزنا
افرحوا لي قد بلغنا الوطنا

لا ارى روحي الا انتم
واعتقادي انكم انتم انا

لن تأخذ مني شيئا ايها الشيطان . مطلقا لا شيء ، فقلبي وروحي وعلمي لهولاء الناس وحدهم. لن تأخذ غير جثتي هذه ، وهيلاشيء لاشيء هل تسمعني يا ملعون الشياطين (تسمع الدقة الاخيرة) آه لقد حضر اخيرا. الوداع اخوتي . الوداع . انني اتلاشى . أذوب وافنى . الوداع .

المجموعة : (تنادي على فاوست من بعيد) فاوست.. فاوست ... (تقفل دائرة الضوء شيئا فشيئا الى ان يفرق في الظلام نهائيا .. يردد الصدى في الخارج ... فاوست .. فاوست ، فاوست ..

(ظلام تام)



فرحان
بلبل

لا ترهب حد السيف

■ مسرحية في فصلين

الشخصيات

١ ـ عبادة — عالم وجوال
٢ ـ سكينة — زوجته
٣ ـ الوزير
٤ ـ دحمان
٥ ـ العراف — معاون الوزير
٦ ـ المنجم
٧ ـ ضارب الرمل

في قصر الملك

٨ ـ العراف الجديد

من قطاع الطرق

١٠ ـ صعب
١١ ـ جواد
١٢ ـ جمرون
١٣ ـ العجوز
١٤ ـ امرأة العجوز
١٥ ـ الخصم

ملاحظات :

١ ــ الاطار العام للمسرحية تاريخي. لكن الحدث المسرحي نفسه ، ليس مأخوذا من حادثة تاريخيةمعينة .

٢ ــ يمكن جعل الحدث المسرحييدور في القرن الخامس او السادس الهجري ، في احدى الولاياتالاسلامية .

٣ ــ في اللباس والديكور ، يفضلالابتعاد عن الازياء والاشكال المتداولة في المسرح العربي ، وان تكونبسيطة وخفيفة ، وخاصة لباس الملك والوزير والجنود .

٤ ــ لباس الناس العاديين ، يمكنان يكون قريبا من لباس الفلاحين الذي كان شائعا اواخر العهدالعثماني .

٥ ــ لباس (عبادة) مؤلف منسروال قريب من شكل (البنطال) فوقه صدرية وشملة علىالوسط . ويمكن ارتداء معطف خفيف فوقها .

٦ ــ لباس (سكينة) مؤلف منثوب طويل . وعلى راسها غطاء .

المشهد الاول :

« المنظر : مكان في ظاهر احدى المدن . وهو مكان منقطع . في الخلف بعض شجيرات فقيرة ، وبعض الصخور المتفرقة . يدخل عبادة وزوجته سكينة . الزوجان فقيران متعبان يحملان صرة بها كسرات خبز . وقطعة قماش بالية تستعمل وسادة او غطاء . ثيابهما بالية ، ولكن يبدو انها كانت ثيابا جميلة وثمينة . عبادة في حوالي الاربعين من العمر . سكينة في حوالي الثلاثين . وكلاهما ــ وخاصة عبادة ــ قوي البنية » .

عبادة : اجلسي واستريحي
« يتهالكان على الارض . سكينة تئن من التعب»

سكينة : انا مجنونة . والله مجنونة .

عبادة : مضبوط .

سكينة : لعبت بعقلي فطاوعتك وجئت معك في هذه الرحلة العجيبة الغريبة .

عبادة : انت السبب فيها .

سكينة : (تنتفض من مكانها وتمسك به من عنقه) انا السبب في هذا التشرد يا ابن زنوبة ؟

عبادة : خنقتني يا امرأة . اتركيني .

سكينة : ليتك تختنق وتموت ، فارتاح منك . يا ناس. يا هوه . هل رايتم رجلا يبيع ما فوقه وما تحته ، ويسافر في ملك الله الواسع ، ولا يكون مجنونا ؟ وزوجته التي تسافر معه ، اليست مجنونة اكثر منه .

عبادة : من اجبرك على المجيء معي ؟

سكينة : اترك لك الحبل الغارب ، حتى تجد زوجة غيري ؟

عبادة : لا أطمع في الزواج . تكفيني مصيبة واحدة .

سكينة : انت مصيبتي وبلائي وسبب شقائي . لا رحم الله امك يا عبادة .

عبادة : خافي الله يا سكينة . عظام امي في قبرها صارت مكاحل ، ولم تخلص من لسانك الطويل؟

سكينة : كيف تخلص مني وقد ابتلتني بك وزوجتني منك ؟

عبادة : يوم خطبتك لي ، صرت بين يديها مثل القملة المفروكة . (يقلدها) خالتي زنوبة . انا خادمة عندك وعند عبادة . خالتي زنوبة . ابوس رجليك . اخطبيني لعبادة . خالتي زنوبة . عبادة احسن رجل في الدنيا . خالتي زنوبة . .

سكينة : اتسخر مني يا عبادة ، يا اغلظ رجل في الدنيا؟

عبادة : الم تغسلي عنها الغسيل حتى تخطبك لي ؟

سكينة : انا ؟ !!

عبادة : ومن خبز لها الخبز والكعك يوم العيد ؟

سكينة : انا ؟ !!

عبادة : واعطيتها حليب عنزاتك شهرا كاملا .

سكينة : انا ؟

عبـادة : نعم انت .

سكينة : تكذب . تكذب .

عبـادة : لا اكذب . فانا تمنيتك زوجة لي .
« تضحك مسرورة بعد الغضب »

سكينة : اسكت يا عبادة . انا ايضا احببتك . (تعود الى الغضب) لكن امك غشتني بك وخدعتني.

عبـادة : غشتك بي ؟

سكينة : طبعا . رجل عالم ، وموظف كبير في بيت المحكمة ، تجالس العلماء واهل المعرفة ، وتترك اهلك وبلدك ، وتمشي في ملك الله الواسع ، تشحذ اللقمة وتصاحب الجهال والمشردين . ولماذا ؟ تفتش عن السعادة . ليت السـعادة تكوي قلبك وتحرق جبينك .

عبـادة : تقولين هذا وانت وافقتني على البحث والترحال ؟

سكينة : وهل عرفت انك ستصير شحاذا تفتش عن ست البلاء والشقاء ، تلك التي تسميها سعادة؟

عبـادة : اهدئي يا سكينة . اهدئي . تعالي اجلسي هنا . الى جانبي . اجلسي . (تجلس فيكلمها بهدوء) اما كنت تقولين لي : ان المال وفير ، والحياة هانئة ، لكنك لا تعرفين طعم السعادة ؟

سكينة : انت جعلتني اقول هذا . كل صباح وكل مساء ، كنت تدخل البيت مقلوب السحنة ، وتقول لي : زوجتي جميلـة وبيتي نظيف . زوجتي جميلة وحياتي هادئة . زوجتي جميلة وزوجتي جميلة ، لكني لا اعرف طعم السعادة.

عبـادة : كنت اقول هذا ما عدا : زوجتي جميلة .

سكينة : (تضربه) اتفتش عن السعادة ، ام تبحث عن زوجة قبيحة ؟

عبـادة : المهم يا زوجتي الجميلة ، انك قبلت السفر معي لنفتش عن السعادة .

سكينة : قبلت حتى اهدىء بالك وليتني لم اقبل . ثلاثة اعوام ونحن نتنقل من ارض الى ارض ، نسأل عن مقصوفـة الرقبـة ، التي تسمى السعادة . وليتنا وجدناها .

عبـادة : اتوقع ان نجدها في هذه المدينة .

سكينة : كلما وصلنا مدينة تقول لي : اتوقع ان نجد السعادة في هذه المدينة . وكل مرة تخرج مطرودا .

عبـادة : هذه المدينة تختلف عن غيرها .

سكينة : مدينة مثل بقية المدن . فيها الشحاذون من امثالك ، والنساء المظلومات من امثالي .

عبـادة : الم تري قصورها شامخة ، وانهارها جارية، بالخيرات ؟

سكينة : اتريد العودة اليها من جديد ؟

عبـادة : نعم .

سكينة : انسيت انهم طردوك منها ؟

عبـادة : لانهم لا يعرفونني .

سكينة : لانهم ظنوك مجنونا . مشغلولون باعمالهم وانت تسألهم : هل تعرفون السعادة في مدينتكم الجميلة ؟

عبـادة : سوف يفهمون ما اريد ، ويفتشون معي .

سكينة : وان ادخلوك مستشفى المجانين ؟

عبـادة : لا . لا تخافي .

سكينة : ليتهم يفعلون . فأتخلص منك ومن جنونك .

عبـادة : نرتاح الليلة في هذه البرية الهادئة ، ونعـود اليها صباحا .

سكينة : لن تحلم بهذا . سنرجع الى بلدنا وبيتنا .

عبـادة : ابتعدنا عن بلدنا ثلاثة اعوام .

سكينة : سنعود اليها لو بقيت العمر كله امشي . ولن ادعك تتفوه بكلمة واحدة عن السعادة المنحوسة التي جررتني اليها . هل فهمت يا ابن زنوبة ؟

عبـادة : ننام الان والصباح رباح.

سكينة : لا صباح ولا رباح . سنعود الى بيتنا .

عبـادة : نامي الان . نامي .

« يهيىء الزوجان مكان النوم بان يقشا الارض من التراب ، ثم يضعان قطعة القماش مكان الوسادة . عبادة ينام سريعا ويدير ظهره لزوجته التي تظل تتكلم »

سكينة : هذه نومة ؟ الكلاب احسن منا . تفتش عن مأوى لها وتنام مرتاحـة . حمارة جار الحمال لها اسطبل تنام فيه . لا رحم امك يـ ... (ترى اشخاصا قادمين خارج المسرح عبادة . عبادة . انظر .

عبـادة : اتركيني انام . لن اكلمك الا في الصباح .

سكينة : (توقظه بحدة) انظر . هناك اشخاص قادمون.

عبـادة : (يستيقظ ويرى القادمين) حظنا كبير يـ سكينة . هؤلاء الرجال خرجوا الى البرية ليلا

معناه انهم يتنزهون ويفتشون مثلنا عن السعادة . سنسهر معهم سهرة لطيفة .

سكينة : وان كانوا من قطاع الطرق ؟

عبادة : لا . لا . خرجوا يستنشقون الهواء العليل .

سكينة : يستنشقون الهواء العليل بالاسلحة والرماح ؟ ان كانوا من قطاع الطرق فسوف ارجوهم ان يقطعوا راسك .

عبادة : وان قتلوك معي ؟

سكينة : ارتاح من عذابك وشقائك ، واذهب الى جهنم لاخنق امك زنوبة على المصيبة التي ابتلتني بها . هس .

« يدخل الوزير ومعه بعض الجند »

« عبادة يقف حائرا . زوجته تحتمي به »

سكينة : اعطهم كل ما معك حتى ينصرفوا عنا .

عبادة : ماذا اعطيهم ؟ كسرة الخبز ؟

سكينة : اصرفهم بالحسنى .

الوزير : اقترب . وهذه الشمطاء تقترب .

سكينة : (غاضبة) انا شمطاء يا وسخ الرجال ؟

الوزير : من هذه الشمطاء السفيهة ؟

عبادة : (يمنع زوجته عن الكلام) هذه زوجتي .

الوزير : تذهبان الان الى السجن . وبعد قتلك في الصباح ، نشغلها خادمة في قصر الملك الجديد .

عبادة : نعم ؟

الوزير : هل ظننت انك تقترف القتل مع هذه الشمطاء ، ثم تنجو من العقاب ؟

عبادة : عن اي قتل تتكلم ؟

الوزير : (يشير الى احد الجند الذي يصفع عبادة) تتجاهل الامر يا قاتل ؟

سكينة : (تحمي زوجها) اتركوه يا اولاد الحرام . هذا رجل عالم من بيت الحكمة وابن ناس طيبين .

الوزير : (مشيرا الى احد الجند ليضرب سكينة) اسكتوا هذه الشمطاء .

عبادة : (يحمي زوجته) اضربوني عنها . فهي زوجتي ورفيقة عمري .

الوزير : (يأمر بتركهما) ما شاء الله . مجرمان عاشقان .

عبادة : ارجوك يا سيد ...

احد الجند : (يلكز عبادة) قل يا سيدي الوزير .

عبادة : يا سيدي الوزير . ارجوك ان تشرح لنا : بأي شيء تتهمنا ؟

الوزير : بقتل الملك .

عبادة : اي ملك ؟

الوزير : ملك مدينتنا الجميلة . الرجل الوقور ذو الاعوام الستين التي قضاها في الصوم والصلاة، والحج والزكاة . نورالدين بن شمس‌الدين بن جمال‌الدين بن علاءالدين ...

سكينة : والفانوس السحري .

الوزير : تهزئين من الملك المبجل المرحوم يا شمطاء ؟ « مشير الى الجند ليضربوها »

عبادة : ارجوك يا سيدي الوزير . زوجتي امراة عاقلة بسيطة . لكنها تجن عند سماع الاخبار السيئة .

الوزير : اعترف انت وهذه الشمطاء بالجريمة .

عبادة : كيف علمتم اننا قتلنا الملك الجليل ؟

الوزير : حكماؤنا الثلاثة : العراف والمنجم وضارب الرمل ، أقروا ان اول خارج من المدينة هذه الليلة ، هو القاتل . ولم يخرج من المدينة احد غيركما .

عبادة : اتصدق منجما وعرافا وضارب رمل ؟

الوزير : وهل اصدق مجرما له امراة شمطاء ؟

عبادة : القتل جريمة . والجريمة لها عقوبة . والعقوبة لا تثبت الا بالدليل .

الوزير : كلام حكمائنا هو الدليل .

عبادة : ما هذه المدينة التي يقرر امورها دجالون ؟

الوزير : مدينة هادئة . سلمت امرها الى علم النجوم واستراحت .

عبادة : اذا اطلعتك على سر عظيم ، فهل تعتقد ببراءتنا وتطلق سراحنا ؟

الوزير : اي سر هذا ؟

عبادة : سر اعظم من كنوز الارض .

الوزير : اهو ثمين الى هذا الحد ؟

عبادة : يفيد مدينتك الهادئة المستريحة . يغنيها عن علم النجوم ، ويقر امورها على العدل والخير .

الوزير : حدثنا عن هذا الكنز المخبوء . واعترف بمكانه حالا .

عبادة : يا سيدي الوزير . اذا اردت ان تفهم الدنيا ، ويطمئن قلبك ، وترتاح حياتك ، ففتش عن السعادة .

الوزير : خلصنا من المقدمات ، واطلعنا على السر .

عبادة : هذا هو السر .

سكينة : سر شقائنا .

الوزير : اين الكنز ؟

عبادة : كنزي هو البحث عن السعادة .

الوزير : اتلعب بعقلي يا مجرم ؟ خذوه ، وخذوا هذه الشمطاء معه .

« يهم الجنود بأخذهما . يدخل دحمان معاون الوزير . سيدي الوزير . انفرجت امور الدولة، وزالت الغمة . (يركع امام عبادة . يشد الوزير من ثوبه) اركع معي سيدي الوزير . اركع .

الوزير : ماذا جرى لعقلك يا دحمان ؟ انهض وخذ هذا المجرم الى السجن .

دحمان : اتريد ان تقتل يا سيدي ؟ اركع .

الوزير : ماذا تقول يا دحمان ؟

دحمان : اركع اولا واطلب المغفرة . وبعدها اخبرك بكل شيء .

« يركع الوزير . يركع معه الجنود »

الوزير : ركعنا ووسخنا ثيابنا . ما الحكاية ؟ (يريد النهوض)

دحمان : (يشده من ثوبه) لا تنهض حتى يأذن لك مولانا الملك .

الوزير : مولانا الملك ؟

دحمان : اسمح لنا بالنهوض يا مولانا .

عبادة : انهض .

دحمان : والوزير ؟ الا تريد ان ينهض ؟

عبادة : (الى الوزير) انهض . (الى الجنود) وانتم انهضوا .

الوزير : ما الحكاية ؟

دحمان : قال الحكماء الثلاثة : ان الملك الجديد وقاتل الملك القديم ،يظهران معا في لحظة واحدة . القاتل يخرج من شمال المدينة ، والملك يدخل من جنوبها . وقد قبضنا على القاتل في شمال المدينة . وها هو مليكنا يأتي من جنوبها . (يركع ثانية امام عبادة) انت ملكنا ومولانا الجديد .

« الوزير والجنود يركعون بتهيب هذه المرة ، ثم ينهضون »

عبادة : تحكمون العراف وضارب الرمل والمنجم في انتخاب الملك ايضا ؟

الوزير : نعم .

عبادة : اية مملكة هذه ؟ للملك اعراف ، وللحكم قوانين . فهل تولون الملك رجلا اقره دجالون ؟

الوزير : انها حكمة السماء وفتوى النجوم .

عبادة : وسكان المدينة ؟ اليس لهم رأي ؟

الوزير : يقرون ما يرتئيه الحكماء الثلاثة .

عبادة : دون اعتراض ؟

الوزير : رعية مطواع . تبشر بازدهار ايام الملك القائم على العرش .

عبادة : وان رفض احد الناس حكمة حكماء المدينة ؟

الوزير : نقتله حتى لو كان الملك .

عبادة : (ساخرا) تصرف بديع .

الوزير : ويقضي على الفتن

عبادة : اذن انا الملك .

الوزير : نعم .

عبادة : وزوجتي ؟

الوزير : الملكة .

سكينة : تمام .

الوزير : اسمح لي يا مولاي ، ان ارحب بك في مملكتك . وان ارحب بالملكة الجميلة في دار ملكها .

سكينة : كرر ما قلته عني ؟

الوزير : ملكتنا الجميلة .

سكينة : (تشده من اذنيه) ومن هي الشمطاء ؟

الوزير : ليس عندنا شمطاء .

سكينة : زوجتك شمطاء .

الوزير : نعم .

سكينة : وانت شمطاء .

الوزير : نعم .

سكينة : وابنتك شمطاء .

الوزير : ابنتي عمرها سنة .

سكينة : لو كانت جنينا في بطن امها ، فهي شمطاء .

الوزير : نعم .

سكينة : واهلك شمطاء .

عبادة : كفى يا سكينة .

سكينة : اتركني اشفي غليلي من هذا الاعمى ابن زنوبة .

عبادة : انا ابن زنوبة .

سكينة : انت الان ملك . وامك ملكة . وجد جدك ملك . وانا ملكة . لكن اياك ان تجعل نفسك ملكا علي .

عبادة : استحي يا سكينة

الوزير : مولاي الملك . لننتقل الى القصر .

« اظلام »

المشهد الثاني

« قاعة العرش »

« يدخل عبادة وزوجته الى القاعة . وهما ما يزالان بثيابهما . يتقدم الوزير ويقف بجانب العرش »

الوزير : هذا هو عرشك يا مولاي .

« يقترب عبادة من العرش »

عبادة : العرش . ما هو العرش ؟

الوزير : قوة وسلطان .

الملك : لمن ؟

الوزير : للملك ان احسن التصرف .

الملك : كيف يحسن الملك التصرف حتى يحفظ قوة العرش وسلطانه ؟

الوزير : حين يفرق بين القانون وتنفيذ القانون .

الملك : ايمكن التفريق بين السيف وحده ؟

الوزير : الملك هو السيف . وحد السيف وزيره .

الملك : السيف بحد رهيف قاتل . وبحد مثلوم جارح .

الوزير : فليكن وزيرك رهيف القوة ، لا مثلوم المكانة .

الملك : لكننا في كلا الحالين لم نخرج عن القتل والايذاء .

الوزير : اطلب من الله ان يجعلني في يدك سيفا صارما حتى احفظ النظام والامن .

الملك : اتذكر حديثي اليك عن السعادة اعظم الكنوز ؟

الوزير : اذكر .

الملك : ما هي السعادة عندك ؟

الوزير : سعادة الانسان في قوته وماله .

الملك : وسعادة الملك ؟

الوزير : تمتع بعرشك تكون سعيدا . واترك لوزيرك مهمة السهر على الرعية .

الملك : صرت ملكا وصاحب مال وقوة . فهل اجني السعادة ؟

الوزير : عرشك هو السعادة .

الملك : ايها العرش . ان لم تعرفني على السعادة ، فلا كنت ملكا عليك .

« يدخل قاعة القصر الداخلية . تتبعه زوجته »

« اظلام خفيف . تعود الاضاءة . مضت سنة ». العراف والمنجم وضارب الرمل يتصايحون ويتبادلون التهم من امثال : لص ، سارق ، كلب . كذاب . دحمان يراقبهم غاضبا »

دحمان : كفى يا كلاب . لماذا تتصايحون ؟

العراف : هذا المنجم الذي لا يفهم في النجوم ، صار عنده ثلاثة قصور واربعة قرى ، وله عشر سفن تنقل بضائعه في البحر .

المنجم : وانت ايها العراف الدعي ، يا عالة على السحر ، يا زنديق الكتب . تملك صناديق الذهب . وتحسدني على القروش القليلة ؟

ضارب الرمل : « الى دحمان » اترى الى هذين الكلبين النابحين ؟ لا يحمدان الله وسيدنا الوزير على النعم العميمة . ومع اني افقر منهما بما لا يقاس ، وحقي ان اقرن الى الشحاذين لفقري ومستغبتي ، فاني لا اشكو ، واصبر صبر الزهاد والناسكين .

العراف : انت افقرنا يا سارق الكحل من العين ؟

المنجم : نحن لا نشبع يا لص الازقة ؟

« يتضارب الثلاثة بالايدي . يدخل الوزير »

الوزير : كفى . (يهدأ الثلاثة) الا تشبعون ؟ ملأت افواهكم ذهبا . سمحت لكم ان تأخذوا من اموال الناس ما تشاؤون . وانتم تختصمون على الدوانق والقروش .

ضارب الرمل : انا اقوم بما يتوجب علي . واستحق ما آخذ .

العراف : لولا حكمتي لتزلزل العرش .

المنجم : انا الذي اتنبأ بصعود مولانا الوزير .

الوزير : لصوص . دجالون . طلبنا منكم ان تهدئوا الرعية ، لكنكم مشاغبون . طماعون . دحمان .

دحمان : نعم .

الوزير : اقبض عليهم واودعهم السجن .

العراف : نسكت . نسكت .

الوزير : جمعتكم لتسيير امور المملكة ، لا لتختصموا .

المنجم : مرنا بما تشاء ننفذ .

الوزير : هذه اخر مرة احتمل فيها منكم الخصام والطمع والشقاق . عند اي خصام اخر ، آمر دحمان باعدامكم .

دحمان : اشتهي قتل هؤلاء اللصوص .

الوزير : نتحملهم هذه المرة . على ان ينفذوا ما يطلب منهم .

العراف : نحن اطوع لك من بنانك .

الوزير : انتم تعرفون بحبوبة العيش التي صرنا فيها منذ تولى مولانا الملك عرش هذه البلاد .

المنجم : اذا اردت الصدق يا سيدي الوزير ، ففي هذا العام ارتفعت قيمة حكمتنا .

الوزير : اتعرفون السبب ؟

ضارب الرمل : هذا فضلك وكرمك .

الوزير : كلا ايها الغبي . السبب هو طيب قلب الملك ، وتفرغه لعلمه ، والقاؤه مقاليد الامور الي .

العراف : لن يجد رجلا خيرا منك .

الوزير : لكن هذه النعمة مهددة بالزوال .

المنجم : اعوذ بالله

الوزير : قطاع الطرق افسدوا علينا الامر . ونخشى ان يتنبه الملك الى ما يجري في البلاد ، فيحاسبنا على ما نفعل . ولذلك ، يجب علينا ان نتدارك امورنا .

ضارب الرمل : كيف ؟

الوزير : يجب ان يطمئن الناس والملك الى ثبات العرش وتوطيد الحكم . وفي اثناء ذلك ، نقضي على قطاع الطرق . دحمان . اخبر هؤلاء الثلاثة بما يجب عليهم .

دحمان : مجدوا مولانا الملك ، وتحدثوا عن عدله وحكمته وقدرته على استئصال الشر والفساد .

ضارب الرمل : لا نفعل غير ذلك .

دحمان : انتم تساوون الوزير بالملك في الفضل والحكمة .

المنجم : انكر فضل مولانا الوزير ؟

الوزير : ثبتوا عرش الملك ، ودعوني لشأني . انت يا ضارب الرمل .

ضارب الرمل : نعم .

الوزير : غدا موعد الاحتفال بالعيد السنوي . تضرب الرمل في السوق وقت الظهيرة ، وتعلن عن استتباب الامن والقضاء على قطاع الطرق ، وعن ثلاثين سنة طيبة من حكم مولانا الملك .

ضارب الرمل : اجعلها خمسين او سبعين او مئة . اتريد اكثر ؟

الوزير : تقيد بالرقم يا ابله .

ضارب الرمل : امرك . امرك .

الوزير : وانت ياالعراف تأمر غلمانك بأن يملاوا شوارع المدينة بالبخور الذكي ، وان ينشدوا لمولانا الملك بالنصر على الفتنة ودوام الصحة في حكمه الطويل الميمون .

العراف : مئة من المباخر سوف تجوب شوارع المدينة.

الوزير : اما انت ايها المنجم ، فمهمتك ادق واخطر .

المنجم : كعادتي انفذها على خير وجه .

الوزير : في الصباح الباكر ، تعلن عن وقوع صاعقة من السماء ، وعن هجوم من قطاع الطرق .

المنجم : سيخاف الناس .

الوزير : اريد ان يخافوا .

المنجم : وبعدها ؟

الوزير : بعد ساعتين ، تعلن ان الصواعق انصرفت الى البراري ، لوجود مولانا الملك على العرش ، وان جنوده ردوا قطاع الطرق الى الجبال .

المنجم : لكن قطاع الطرق موجودون .

الوزير : ما شأنك بهذا يا ابله ؟ نفذ ما يطلب منك ولا تسأل .

المنجم : (يمثل ما سيقوله) احذروا ايها الناس من صاعقة ذات شرر . لا تبقي ولا تذر . اهرعوا الى بيوتكم ، واندسوا بين ارجل نسائكم .

الوزير : الا تعرف الا ارجل النساء ؟

المنجم : (مصححا) واندسوا بين اثداء نسائكم ...

الوزير : اخرج من عقلك الوسخ يا وسخ .

المنجم : واين يندسون ؟

الوزير : تندس وحدك في جهنم . قل لهم ان يهرعوا الى بيوتهم ، ويرفعوا صلاة لطلب المغفرة .

المنجم : (ممثلا ما سيقوله) وصلوا صلاة الطهارة والتبتل ، حتى يزيل الله عنا وقر الصواعق والاذية والتبطل . اللهم اجعل ارضنا مباركة . واجعل نسائنا ...

الوزير : ابتعد عن النساء يا زنديق .

المنجم : حاضر . حاضر .

الوزير : انصرفوا الى اعمالكم ، واياكم من الخطأ والا .

« ينصرف الثلاثة مهرولين »

دحمان : اتأذن لي بسؤال يا سيدي الوزير ؟

الوزير : اسأل .

دحمان : الم تجد غير هؤلاء البلهاء يمجدون الملك ؟

الوزير : (ضاحكا) اما فهمت الحكمة من ذلك ؟

دحمان : انا اتقزز منهم ومن سماجاتهم .

الوزير : لهذا السبب نحتفظ بهم .

دحمان : لم افهم .

الوزير : الناس معهم حائرون . اهم حكماء ام دجالون ؟
دحمان : وما الفائدة من هذه الحيرة ؟
الوزير : يظل حكم الملك معلقا على شعرة . بيدي قطعها متى اريدت .
دحمان : الا تخاف من خطرهم ؟
الوزير : قتلهم حين الضرورة لا يثير احدا . فالناس مثلك ، يتقززون منهم .
الوزير : لماذا ؟
دحمان : اسأل نفسي دائما : ماذا تريد ؟
الوزير : سؤال حكيم يا دحمان . برايك ، ماذا اريد ؟
دحمان : المال انت عفيف عنه . النعيم انت زاهد فيه . غيرك من وجوه المملكة يتمتع بعشرات الجواري ، وانت تأوي الى زوجك وحدها . حتى الطعام ، لا تأكل منه الا ما يقيم الاود . فماذا تريد ؟
الوزير : القوة يا دحمان .
دحمان : ما معنى القوة ؟
الوزير : كيف تراني في هذا القصر ؟
دحمان : سيده غير المتوج . مقاليد البلاد في يديك . وكلمتك هي المطاعة .
الوزير : هذا ما اريده . لذا الحكم والسلطان . تخيل نفسك تامر فتطاع تقدر على القتل كما تقدر على العفو . اتعرف هذه اللذة يا دحمان ؟
دحمان : لا اعرفها .
الوزير : انها اشهى من النساء ، واطيب من الطعام ، واعظم من كل كنوز الارض .
دحمان : لماذا لا تصير ملكا ، وبيدك ذلك ؟
الوزير : الملك معرض للزوال او العزل او القتل . اما منصبي فخفي بمقدار ما هو علني . ما يحدث في البلد من شر ، يتعلق باذيال الملك . وما يحدث من خير ، فمرده الي .
دحمان : وانت تعرض سلطانك الى الخطر ؟
الوزير : اصير ملكا او اموت . افهمت ما اريد ؟
دحمان : فهمت . وما اروع ما فهمت .
الوزير : وماذا تريد انت ؟
دحمان : لا اريد شيئا .
الوزير : لا احد الا ويريد شيئا .
دحمان : اريد ان اكون ظلالك ، واداة في يدك . اعينك على الخير كما اعينك على الشر .
الوزير : الشر مستعين بنفسه يا دحمان .
دحمان : وان احتجت الى الشر يوما ؟
الوزير : اقترفته مطمئن البال .
دحمان : الآن فهمت جيدا .
الوزير : اهذا كل ما تريد ؟
دحمان : نعم .
الوزير : اطلب من الله ان لا تطلب شيئا اخر ، وان يظل الملك مرتاحا على عرشه .
« يخرج الوزير ودحمان . يدخل الملك والملكة »
الملكة : اعرفك يا ملك الشقاء والعناء . تحب التشرد وانشغال البال وانقطاع الرزق .
الملك : لماذا كل هذا الغضب ؟
الملكة : جعلتني اتخفى واطلع على احوال البلد ، وتسألني لماذا الغضب ؟
الملك : جعلتك امينة اسراري .
الملكة : الا تريد لي الراحة كبقية نساء الخلق ؟ لاول مرة في حياتي اصير ملكة ويطوف حولي الخدم والحشم . وانت تحرمني من هذا النعيم ، وتجعلني ادرو في الشوارع اسأل الناس . اتركني اتمتع بالخدم والحشم .
الملك : افهميني يا سكينة .
الملكة : وماذا افهم ؟ انت ملك معزز مكرم . تفرغت لعلومك وابحاثك . اطعموك وانامو ك والبسوك . فلماذا تحك خياشيمك ، وتحشر انفك فيما لا يعنيك ، وتحشرني معك ؟
الملك : انا ملك ذو مسؤولية .
الملكة : مسؤوليتك ان تأكل وتشرب وتنام . اهي مهمات صعبة ؟
الملك : انا دمية بين ايدي الوزير واتباعه .
الملكة : لتكن دمية او بطيخة . ماذا يهمك ؟ ام انك تحب التشرد والفقر والجوع ؟
الملك : انسيت انني الملك ؟
الملكة : وان كنت الملك ؟
الملك : واجبي معرفة ما يجري في البلد الذي احكمه
الملكة : انت تفتش عن السعادة ام عن المعرفة ؟
الملك : المعرفة جزء من السعادة .
الملكة : آه ..... بدأت بالفلسفة والكلام الفارغ . الآن تلعب بعقلي وتشردني وراءك . اعرفك يا ابن زنوبة . اعرفك .
الملك : ارجوك يا حبيبتي . جاوبيني على اسئلتي .

الملكـة : لن تسألني ولن اجيبك . مـا اخرجتني من بيتي وجعلتني انام في البـراري الا بالسـؤال والجواب .

الملـك : جاوبيني ، ثم افعلي بي ما تريدين ، وانا اطيع . اتفقنا ؟

الملكـة : اتفقنا وامري الى الله .

الملـك : كيف وجدت احوال هذه الملكـة ؟

الملكـة : مستقرة وهادئة .

الملـك : والناس ؟

الملكـة : نائمون . لو سلخت جلدهم عن عظمهم ، مـا رفعوا صوتهم .

الملـك : لماذا ؟

الملكـة : اخرسهم الوزير فسكتوا ، الا من الدعاء لك بطول العمر .

الملـك : الم تجدي تحت هذه الهدوء الظاهري غضبا خفيا يكاد يتفجر ؟

الملكـة : لكن جنود الوزير يجلسون على صدور الناس ، فلا احد يتنفس . اطمئن .
لا احد يجروء على هز عرشك .

الملـك : وكيف ترين حالتي في هذا القصر ؟

الملكـة : عبادة . الى اين تجرني باسئلتك ؟

الملـك : اتفقنا ان تجيبي على الاسئلة . هيه . كيف ترين حالتي ؟

الملكـة : توقع ما يريده منك الوزير .

الملـك : انا اوقع له على بياض .

الملكـة : ولماذا لا توقع له على بياض ؟ هل حرمك من شيء ؟

الملـك : وما امر قطاع الطرق ؟

الملكـة : هل صدقت انهم قطاع طرق ؟

الملـك : اليسوا كذلك ؟

الملكـة : الوزير والبلهاء الثلاثة يسمونهم قطاع طرق .

الملـك : ومن هم ؟

الملكـة : ناس طيبون . مجموعة من العبيد والفلاحين والصناع الفقراء غضبوا لان اغنياء المملكة يأكلون رزقهم ، فثاروا على حكم الوزير .

الملـك : وماذا يفعلون ؟

الملكـة : يأخذون من مال الاغنياء ويعطونه الى الفقراء .

الملـك : وهل هم اقوياء . ؟

الملكـة : لا ادري . لكنهم ارسلوا يهـددون الوزيـر بالقتل . والمسكين يخاف منهم . اذا راى قطة ، ظنها واحدة منهم .

الملـك : والناس ، ماذا يقولون عنهم ؟

الملككـة : يشمتون بالوزيـر . هـه هـل شبعت من الاسئلة ؟

الملـك : والآن ، ماذا تقترحين علي ؟

الملكـة : اجعل نفسك كأنك لا تعرف شيئا . وقع للوزير على بياض ، واسبح في النعيم .

الملـك : انا ملك على قوم لا يعرفون السعادة .

الملكـة : جئنا الى السعادة . كلما تحدثت عنها ضاعت ايامي .

الملـك : هس . جاء الوزير .
« يدخل الوزير ودحمان والحكماء الثلاثة »

الوزير : اسعد الله صباح مولانا .

الملـك : وصباحك يا وزير . ما حال الرعية ؟

الوزير : على خير حال ، بفضل حكمتك ورعايتك .

الملـك : ما شأن قطاع الطرق ؟

الوزير : (بدهشة) ما ادراك بهم ؟

الملـك : علمت انهم يهددونك بالقتل .

الوزير : لا ابالي بتهديدهم .

الملـك : لكن حياتك غالية علينا .

العـراف : ليطمئن مولانا . اطلاعنا على ما سيجري في المستقبل ، يبشر بالقضاء عليهم .

الملـك : هل اعطاك احد علم الغيب يا عراف ؟

الوزير : يدهشني كلامك يا مولاي .

الملـك : الاني لا اعترف للعراف بعلم الغيب ؟

الوزير : لانك لم تكن تهتم بهذه السفاسف قبل اليـوم

الملـك : اخاف على حياتك يا وزير .

المنجـم : النجوم تقول يا مولاي ، ان قطاع الطـرق مقضي عليهم لا محالة . على شرط ان يكـافأ الجند وحاشية الملك وحكماؤه الثلاثة ، بمجموعة من الجواري البيضاوات .
« يضحك الملك . الوزير يتميز من الغيظ »

الملـك : هذه نبوءة نسائية .

المنجـم : ومقبولة .

الملـك : ماذا تقول النجوم اذا بادرنا الى القضاء على قطاع الطرق ؟

الوزير : انت تبادر يا مولاي ؟

الملـك : بما نستطيعه .

الوزير : وماذا تستطيعه ؟

الملك : نرسل الى المنجم هذا . جارية فاتنة وصلت بالامس الى القصر .

المنجم : تنتصر على قطاع الطرق منذ اليوم .

الوزير : اخرس يا قذر .

« يضحك الملك »

الملك : وماذا يقول ضارب الرمل ؟

الوزير : انا اوفر عن مولانا عناء التفكير في هؤلاء المارقين.

الملك : هذا افضل . تول امرهم ، واتركني لشأني .

الوزير : (تنفرج اساريره) ارجو ان تتكرم بتوقيع هذه الاوراق .

« يعطيه مجموعة من الاوراق . الملك يراجعها . الوزير يصاب بالدهشة »

الملك : هذا امر بمصادرة اموال جماعة من الناس .

الوزير : انهم من اهل قطاع الطرق .

الملك : اتعرف الملكة عنهم شيئا ؟

الملكة : هؤلاء جماعة ناقمون على الوزير . لا شأن لهم بقطاع الطرق .

الملك : وهل قاموا بفعل ضد الدولة ؟

الملكة : يتحدثون عن بعض اعمال الوزير .

الملك : اولادهم في السجون .

الملك : نفرج عنهم . وليعلن عراف القصر ، ان الوزير توسط للعفو عنهم مع الملك . بهذا نحميك يا وزير ، ونجعل الناس يحبونك . ماذا تقول في هذا ؟

الوزير : تصرف محمود منكم .

الملك : وهذا امر بتولية معاونيك دحمان ، مباشرا للضرائب على سوق التجار .

الوزير : دحمان كفؤ وامين .

الملك : ماذا جرى للمباشر السابق ؟

الوزير : اعتزل وظيفته .

الملك : ما تقول الملكة ؟

الملكة : مات مقتولا .

الوزير : ثبت انه سارق وغشاش ويزيد الضرائب .

الملكة : كان امينا . لكنه منع اصحاب الوزير عن ابتزاز الناس ، وحرم عليهم دخول سوق التجار .

الوزير : (بشيء من التحدي والغضب) انا اقول انه سارق وغشاش ويستحق القتل .

الملك : الامر كما يقول الوزير . يستحق القتل . لكن لماذا قتلوه من غير بينة ولا محاكمة ؟

الوزير : حاكمناه واعدمناه .

الملك : ولا اعلم ؟

الوزير : اخبار المجرمين تؤذي شعورك .

الملك : حسنا فعلت يا وزير . فانت تجنبني عناء الاطلاع على شؤون الدولة .

الوزير : انت عالم يا مولاي . ومن حق العلماء ان يتفرغوا لعلمهم .

الملك : حتى لو كانوا ملوكا ؟

الوزير : عين الحكمة ان تتفرغ لعلمك .

الملك : عين الصواب ما تقول . (يوقع امر تعيين دحمان) وقعنا امر تعيينك يا دحمان . ونرجو الا تكون سارقا غشاشا ، والا قتلك الوزير .

دحمان : شكرا ايها الملك .

الملك : (يمسك باخر ورقة) اما هذا الامر ، فسوف نراجع ضميرنا فيه .

الوزير : (يبدو عليه الاضطراب) انه امر مستعجل .

الملك : انصرف يا وزير . وعد الينا مساء اليوم .

« ينصرف الجميع »

الملكة : ماذا فعلت بنفسك يا عبادة ؟ تحديت الوزير ؟

الملك : اظهرت له اني اعرف ما يفعل ، واوقفته عند حده .

الملكة : عشرة ملوك لا يوقفون هذا الوزير الشيطان عند حده .

الملك : لماذا ؟

الملكة : الجنود يطيعونه هو . ولا يشترونك بقشرة بصلة . خدم هذا القصر كلهم جواسيسه . اذا قبلتني في الليل علم بذلك في الصباح .

الملك : كيف عرفت كل هذا ؟

الملكة : اسرار القصور لا تعرفها الا النساء يا ملك الزمان . وانا لا انام مغمضة العينين مثلك .

الملك : وهل عرف انك نزلت الى السوق واطلعت على احوال الناس ؟

الملكة : عشرة مثله لا يعرفون بامر سكينة اذا ارادت شيئا .

الملك : اتعرفين انك تحديت الوزير معي ؟

الملكة : (تنتبه الى ما فعلت) والله صحيح . لعبت بعقلي من جديد يا عبادة ؟

الملك : عليك ان تساعديني وتفعلي ما اقول لك .

الملكة : عبادة . ماذا تضع في ذهنك حتى تتمسك وتطلب مني المساعدة ؟

الملــك : اريد الاطلاع على اسرار دولتي .

الملكــة : اذا اردت ان تلعب بذيلك ، فتعلم كيف تجمع حولك الانصار والاتباع .

الملــك : كيف افعل ؟

الملكــة : كما يفعل الوزير .

الملــك : لن الجأ الى دسائس القصــور ومؤامــرات الجواسيس .

الملكــة : بماذا توقفه عند حده اذن ؟

الملــك : لي من هيبة العرش ما يجعل كلمتــي الاعلى وسطوتي الاقوى .

الملكــة : مغلوب امام الوزير باذن الله .

الملــك : اتتركين الوزير يغلبني ؟

الملكــة : اذا سمعت كلامي نجوت .

الملــك : اسمع كلامك .

الملكــة : هل تعلم ان قائد الحرس يطلب منك كلمــة ليقضي على الوزير ؟

الملــك : لمــاذا ؟

الملكــة : لانه طماع ويطلب اشياء لا يطيقها الوزير .

الملــك : نستفيد منه اذن .

الملكــة : نعطيه ما يطلب . خذ هذه القائمــة واطلــع عليها . سوف تنفعك .

الملــك : من اين حصلت عليها ؟

الملكــة : من شكاوى الناس . اترك التفكير بالسعادة المنحوسة وفكر بهذه القائمة .

« يدخلان القصــر وهما يتــداولان . اظــلام خفيف . عــودة الاضــاءة . وقت المســاء »

« الوزير والحكماء الثلاثة . الوزيــر يهمس في آذانهم . ينصرفون مسرعين يدخل دحمان »

الوزير : نفذت ما طلبته منك ؟

دحمــان : نعم . الجنود على ابواب القصر . لكنني لا اعرف لماذا تضرب هذا النطاق من الجنود حول القصــر .

الوزير : اما ترى اصابع هذا الملك بدات تطول ؟

دحمــان : رايت ملكا يسأل عن بعض الشؤون .

الوزير : ينقصك الكثير لتعرفــه عن خفايــا القصــور يا دحمان . قل لي : الست مسرورا من تعيينك مباشرا للضرائب في سوق التجار ؟

دحمــان : فاجأتني بهذا التعيين .

الوزير : اردت مكافأتك .

دحمــان : كأنك تفتح لي بابا واسعا للرزق .

الوزير : قليل من المال يوفر لك متعة انت بحاجة اليها .

دحمــان : وان طمعت بالمال واخذت منه فوق كفايتي ؟

الوزير : لن تتأثر خزينة الدولة .

دحمــان : وان طمعت بالمال اكثر ؟

الوزير : فتحت لك ابوابا اخرى للرزق . الست ساعدي الايمن ، ومن رجالي المخلصين ؟

دحمــان : بلى .

الوزير : علي اذن مكافاتك ، لتكافئني برد الجميل عند الضرورة .

دحمــان : دينك في عنقي ، وانا اداة في يدك .

الوزير : والآن ، فكر معي يا دحمان . لماذا لــم يوقع الملك ذلك الامر المتعلق بالسجناء الثلاثة ؟

دحمــان : لعله لم يعرف انهم من زعماء قطاع الطرق .

الوزير : وان قلت لك : انه يتدخل فيما لايعنيه ، ويدبر امرا خفيا ؟

دحمــان : ارى الملك يحب العدل والانصاف .

الوزير : (بانفجار) ما شأني بالعدل والانصاف ؟

دحمــان : الا تريد للدولة ان ينتشــر فيها العــدل والانصــاف ؟

الوزير : لينتشر العدل من يدي انا ، لا من يد هــذا الابله . اتريد باسم العدل والانصاف ان يجردني من حقي وسلطاني ؟

دحمــان : لا اظنه ينوي بك شرا .

الوزير : الآن موعدنا معه ، وسوف ترى . ها هو .

« يدخل الملك . باشارة من يده تدخل الملكــة ومعها السجناء الثلاثة . الوزير يصاب بالدهشة»

الملــك : اهؤلاء هم الذين اردت تصديق الحكم الصادر بحقهم ؟

الوزير : نعــم .

الملــك : الحكــم على اثنين منهم بالاعــدام ، والثالث بالسجن المؤبد .

الوزير : انهم من زعماء قطاع الطرق .

الملــك : هل حاكمتهم قبل اصدار الحكم عليهم ؟

الوزير : لا يستحقون المحاكمة .

الملك : ايوجد انسان لا يستحق المحاكمة ؟

الوزير : انهم مجرمون .

الملــك : اعرف انهم شرفاء . نقموا على الاغنياء ، فردوا بعض مالهم الى الفقراء . لم يقتلوا رجلا ، ولــم

يستبيحوا عرضا .

الوزير : انهم يروعون الناس .

الملك : لانك اخطأت بحقهم ، وحكمت عليهم من غير محاكمة ، فقد عفونا عنهم . اذهبوا .

« يفاجأ الوزير بتصرف الملك . فينسل الثلاثة هاربين »

الوزير : اتعفو عنهم ، وتسفهني في نظرهم ونظر الناس ؟

الملك : لا ترفع صوتك علينا يا وزير .

الوزير : اتتمرد علي ، وانا ولي نعمتك ؟

الملك : لست ولي نعمتي . اعرافكم هي التي ولتني هذا العرش .

الوزير : لا تصدق هذه الاكذوبة .

الملك : أأنت الذي دبرتها ؟

الوزير : لأصل بك الى العرش .

الملك : والملك السابق ، من قتله ؟

الوزير : احد المجرمين . وقد قاصصناه واعدمناه .

الملك : بل انت الذي قتلته . اراد المسكين ان يردعك عن بعض غيك وجبروتك ، وان يرد بعض الانصاف الى الناس . فقتلته وهو رجل عجوز ، واخترعت مع البلهاء الثلاثة حكاية الدخول والخروج من المدينة .

الوزير : كائنا من كان القاتل ، فقد صرت الملك ، بفضل قتل الملك .

الملك : سمعتني اتحدث عن السعادة ، فظننت اني ضعيف ابله ، تغريه خرقة الثوب وخشب العرش . فدبرت مؤامرتك ، ووضعتني على عرش تتحكم انت بسلطانه .

الوزير : اعطيتك مفتاح السعادة التي تفتش عنها .

الملك : اعطيتني وزر الجرائم التي تنفذها باسمي . اعطيتني عرشا خاويا من المعنى والقوة والسلطان . اعطيتني شكل الدمية وتفاهة اللعبة .

الوزير : تفرغت لعلمك .

الملك : فقهرت شعبا بالبؤس والظلم .

الوزير : ماذا تريد من عرشك غير التنعيم ؟

الملك : اريد العدل .

الوزير : لا يساس الملك بالعدل .

الملك : العدل اساس الملك . والناس سواسية امام العدل .

الوزير : اكذوبة الاكاذيب . الملك قوة . تبطش بناس وترفع ناس اخرين .

الملك : وبمن بطشت ؟

الوزير : بكل من يعارض عرشك .

الملك : بطشت بالفقراء من الناس واستعبدتهم ، وخنقت اصواتهم ، حتى لا يعارضوا سلطانك ولا يقفوا في وجهك . وارضيت الاغنياء ، وجعلتهم عماد قوتك واركان دولتك .

الوزير : من اين لك هذه الانباء الكاذبة ؟

الملك : طوال هذا العام وانا ابحث في امرك ، واجمع المعلومات عنك . كم اعطيت البلهاء الثلاثة ؟

الوزير : هؤلاء يسبحون بحمدك .

الملك : بل يسخرون من عقول الناس بالاكاذيب والخرافات .

الوزير : لكي يقنعوا الناس بحكمك .

الملك : واعطيت جندك وانصارك ما يفوق قدرة خزينة الدولة . وسلطتهم على اعراض الناس ينتهكونها في الليل والنهار .

الوزير : لانهم حماة عرشك والساهرون على باب غرفتك

الملك : بهؤلاء الجند سجنتني حتى لا اعرف شيئا خارج غرفتي المزينة بالرياش .

الوزير : الملك يصان كالجوهرة المكنونة .

الملك : لا اريد حمايتك .

الوزير : يقتلونك من غير سيفي .

الملك : خير من ان اكون سجينك .

الوزير : انت تلقي بنفسك الى التهلكة .

الملك : بل ارفع الحيف والظلم ، واردك الى مكانك الصحيح . يا قائد الحرس .

(يدخل قائد الحرس) اقبض على الوزير .

قائد الحرس : (يقبض على الوزير متشفيا) اقتله يا مولاي ؟

الملك : لا . تأخذه الى السجن ، وتعلن عن محاكمة علنية نكشف فيها جرائمه .

قائد الحرس : اقتله يا مولاي وتخلص منه . فهو اخطرمن افعى .

الملك : لا ادفع الظلم بالظلم . نحاكمه على بينه . وانا خصمه الاول . ولكي اكون منصفا معك يا وزير، اريك قائمة بجرائمك ، حتى تدافع عن نفسك ، واولها جريمة قتل الملك السابق . واقسم بعرش جبار السماء والارض ، لتكونن محاكمة عادلة . ها هي جرائمك .

« يريه القائمة التي اخذها من زوجته »

قائد الحرس : ما يزال الامر بيدك ايها الملك . لن يستقر عرشك ما دام حيا .

الملـك : انا ملك ولست قاتلا .

قائد الحرس : اريد حماية عرشك .

الملـك : بالعدل احميه . خذه الى السجن .

« يخرج قائد الحرس مع الوزير »

الملـك : دحمان . ارسل الي وجهاء المملكة وسادتها . اريد ان نضع اساسا جديدا للحكم . بعد ساعة نلتقي هنا .

« يخرج الملك والملكة . يعود قائد الحرس والوزير ودحمان وبعض الجند والحكماء الثلاثة »

الوزير : (الى قائد الحرس) مازلت عند وعدي .

قائد الحرس : وما زالت روحك في يدي .

الوزير : لا تطمئن الى ملك ضعيف . اليوم يقتلني وغدا يقتلك . اما انا فأعطيك ما تريد .

قائد الحرس : اريد قيادة كل جيوش المملكة .

الوزير : نلت الآن ما تريد .

قائد الحرس : وخمسة قصور .

الوزير : وفوقها خمس سفن تنقل بضائعك في البحر .

قائد الحرس : والملك ؟

الوزير : اتركه لي .

قائد الحرس : بماذا تأمرني الآن ؟

الوزير : حاصر ابواب القصر واسواره . وعند اول اشارة مني ، تهجم على القصر .

« قائد الحرس يؤدي التحية للوزير ويخرج . الوزير يشير الى احد الجنود فيطعن قائد الحرس الذي يسقط ميتا » .

الوزير : (الى الحكماء الثلاثة) هل نشرتم نبوءتكم الجديدة ؟

العـراف : اعلنا ان الملك قتل بفتوى منا نحن الثلاثة .

الوزير : دحمان . اقتل هؤلاء الثلاثة الان .

تسمع اصوات قتلهم في الكواليس » .

الوزير : اين العراف الجديد ؟

« يظهر العراف الجديد »

الوزير : انت الآن حكيم القصر . اريد منك فتوى مدعومة بالتنجيم وضرب الرمل تعلن ان مقتل الملك السابق كان لدرء الصواعق عن البلاد ، ولفشله في تحطيم قطاع الطرق . وتعلن انني انا الملك الجديد بحكمة السماء . انشر هذه الفتوى في كل ارجاء المملكة محروسة بسيوف جنودي .

العراف الجديد : سأباشر بالتنفيذ .

« يخـرج »

الملـك : دحمان . انت وزيري .

دحمـان : اخيرا صرت الملك .

الملـك : وقبضت على قوائم العرش . ملكت القوة الحقيقية . كفاني تخفيا تحت ثوب فضفاض ، للوك ضعاف ، اوليهم سدة الملك ثم يتمردون علي

الوزير دحمان : بماذا يأمر مولانا الملك ؟

الملـك : اقتل ذاك المتشرد وزوجته الشمطاء حالا .

« يدخل دحمان مع الجنود الى داخل القصر . الملك يذهب الى جناحه ليلبس ثياب الملك . عبادة وسكينة يخرجان من الطرف الثاني وقد لبسا ثيابهما القديمة »

سكينة : الى اين تأخذني يا افاق ؟

عبـادة : لا ترفعي صوتك . سنهرب من هذا القصر .

سكينة : وتترك العرش والنعيم والملك ؟

عبـادة : فشلنا امام الوزير . وسوف يقتلنا ان وجدنا .

سكينة : فشلنا لانك لم تسمع كلامي .

عبـادة : لا استطيع العمل باسلوب دسائس القصور .

سكينة : ملك ولا تعمل بدسائس القصور ؟ .

عبـادة : طبعي لا يتحمل ذلك .

سكينة : كان بينك وبين القضاء على الوزير خطوة .

عبـادة : حتى لو انتصرت على الوزير ، فلن اجد في العرش ما اريد .

سكينة : لا رحم الله امك يا عبادة . لعن الله السعادة التي تنخر صدرك مثل الدود .

عبـادة : انظري . هل الطريق خال من هذا الطرف ؟

سكينة : لا احد فيه .

عبـادة : والوزير اللعين ؟ الم تشاهديه ؟

سكينة : تركته يلبس ثياب الملك .

عبـادة : سينشغل بنفسه فنهرب نحن .

سكينة : الى اين ؟

عبـادة : وهل اعرف الى اين ؟ المهم ان نهرب من هنا . وتسوقنا اقدامنا الى طريق جديدة .

سكينة : يا شقائي معك يا عبادة يا ابن زنوبة .

« يخرجان . سكينة تهزيءزوجها . يدخل بعدهما دحمان » .

دحمان : مولانا الملك . مولانا الملك .

الملك : ما الامر ؟

دحمان : هرب الملك وزوجته .

الملك : اقبضوا عليهما .

دحمان : دعهما يذهبان في حال سبيلهما . لم يعد لهما شأن ولا سلطان .

الملك : اسرار الدولة مع هذين الشيطانين . سأشنق الفا من الجنود اذا لم يقبضوا عليهما . لن يرتاح بالي اذا لم اسفح دماءهما امامي . يتحداني هذا الابله وتلك الشمطاء ؟ دحمان . الحق بهما فورا .

« حركة واضطراب في ابهاء القصر »

« تنزل الستار »

الفصل الثاني :

المشهد الاول :

« المنظر : احد شعاب الجبال مقر قطاع الطرق»

« تدخل سكينة وهي تلبس ثياب الجنود . يرافقهما رجلان من قطاع الطرق يحملان جريحا. يخرجانه من الطرف الثاني . رئيسة الحرس هي سكينة »

رئيسة الحرس : ضمدوه . الزعيم يريد ان يراه سريعا .

« يدخل عبادة ـ الزعيم ـ وجمرون وصعب وجواد . هؤلاء الثلاثة هم الذين عفا عنهم الملك في الفصل الاول . الزعيم متعب بعد قتال شديد . يبدو فرحا لانه منتصر »

الزعيم : لاحقوا فلولهم الاخيرة . انت يا جمرون . قل لجماعتك في الشعب الاول ان يوجهوا سهامهم على الهاربين . اريد ان يباد جيش الملك .

« يخرج جمرون مسرعا »

الزعيم : وانت يا صعب . هل نجا احد من الفئة التي لحقت بها ؟

صعب : لم ينج احد .

الزعيم : نصر حاسم اخر . كيف رايت معركتنا اليوم يا رئيسة الحرس ؟

رئيسة الحرس : الليلة ينام الملك كبا على وجهه من القهر .

الزعيم : (يعانقها من خصرها بشدة ويطبطب بيده على ردفها) نستحق كأسا من الخمر ، وقبلة من حبيبتنا الجميلة . رئيسة الحرس . مدوا السماط واحضروا دنان الخمر . هيا يا رجال .

« الرجال يمدون مائدة الخمر . الزعيم يعب الخمر بنهم .. صعب يشرب ببطء . رئيسة الحرس تسقي الزعيم خمرا وتغازله »

الزعيم : في صحتك يا صعب .

صعب : وصحتك يا زعيم .

الزعيم : وفي صحة عيني اجمل امراة .

رئيسة الحرس : هكذا يكون الرجال . يتعلمون الكلام الحلو .

الزعيم : بمقدار الشجاعة في القتال ، يكون شرب الخمر .

رئيسة الحرس : نصيبك من الشجاعة والخمر اوفى نصيب .

الزعيم : اذن اسقنيها يا حبيبتي ، خمراء كالدم ، قانية كالغضب . صبوا الخمر واشربوا .

« يشرب ويرقص . يتوقف فجاة » .

الزعيم : هل وزعت نصيب المقاتلين من الغنائم يا صعب ؟

صعب : جواد يوزعها .

الزعيم : ومن الجواري ؟

صعب : (بخجل) ومن الجواري .

الزعيم : ونصيبك يا صعب ، اخذته ؟

صعب : (بخجل) اخذته .

الزعيم : (صارخا) ونصيبي ؟

صعب : ها هو .

« يضع صعب امامه كمية من الذهب والمجوهرات »

الزعيم : المع ايها الذهب كما تلمع السيوف . بك اشتري القلوب والرقاب . على رنينك ، تسفح الرجولة والكرامة . فلنشرب الخمر على نخب الذهب .

« يشرب الخمر ويلعب بالذهب »

الزعيم : ضعي ذهبي في الصندوق يا رئيسة الحرس .

« سكينة تضع الذهب في صندوق موجود في المقر . تحتفظ بالمفتاح » .

« يدخل جواد »

جواد : الرجال ينالون قسطهم من الراحة .

الزعيم : يستحقون ، بعد هذا اليوم المجيد الشاق .

جواد : الا ترتاح انت ايها الزعيم ؟

الزعيم : الخمر راحتي ولذتي . حدثني يا جواد عن انتصاراتنا ، لاسكر بذكرها كما تسكرني الخمر .

جواد : في شهر واحد ايها الزعيم ، حطمنا ثلاث حملات

للملك ، ونهبنا سبع قوافل .

صعب : (منتفضا) اتقول : نهبنا ؟

جـواد : وماذا اقول ؟

الزعيم : غضبت لاننا كسبنا مالا يا صعب ؟

صعب : متى كنا ننهب المال ؟

الزعيم : حدثه يا جواد . فصعب يعاني من بعض سكرات الضمير .

جـواد : كنا اقرب الى اللصوص . نعتدي على ضعاف القوة ، ونأخذ القليل الذي معهم . اما بعد ان تولى امرنا الزعيم ، ففي كل يوم قافلة ننهبها ، او تجار اغنياء نسطو على تجارتهم ، او جارية جميلة نضمها الى حريمنا .

صعب : ما لهذا تمردنا على جيش الملك .

الزعيم : اكنتم تفعلون غير هذا ؟

صعب : كنا نحارب استبداد الوزير ، ونعطي الفقراء ما نأخذه من الاغنياء .

الزعيم : كنتم تقنعون بالقليل لانكم عاجزون عن الكثير . اما اليوم ، فالقنص وفير على اسنة الرماح ولمع السيوف .

صعب : لكنا غيرنا طريقنا . خرجنا للعدالة ، وصرنا فعلا قطاع طرق .

الزعيم : كنتم ضعافا مع العدالة ، فكونوا اقوياء مع الظلـم .

صعب : بوأناك زعامتنا لما عرفناه من حبك للعـدل وانصافك للمظلوم .

الزعيم : اخطأت بحقي وحق نفسك .

صعب : اما خرجنا طلبا للعدل والانصاف ؟

الزعيم : دعني من العدل والانصاف . تجرعت منهمـا الذل والفشل . فلأحاربهم كما حاربوني .

صعب : حاربوك بالمكر والخديعة .

الزعيم : اذن ، احاربهم بالمكـر والخديعـة ، بالبطش والجريمة . اليس هذا عدلا يا صعب ؟

صعب : ماذا تريد من هذه الحرب المريرة ؟

الزعيم : ذاك سري ايها الصديق . صبي الخمر يا شمطاء

صعب : العلك تقصد الانتقام من الملك ؟

الزعيم : الانتقام بعض ما اطلب .

صعب : اعترف انك انتقمت منه . دمـرت حاميته . وهزاته بين الناس . لكن هذا وحده لايكفينا .

الزعيم : يكفيني انا .

صعب : نحن لنا مطلب اخر .

الزعيم : اتعود بي الى العدل والانصاف ؟

صعب : نعـم .

الزعيم : مطلبنا تدمير الملك .

صعب : لكن لماذا تريد تدمير الملك ؟ هنا نختلف . انت تريد شيئا . ونحن نريد شيئا . لقد حولتنا الى مجرمين . وانا لم اعد احتملك . حتى انقاذك لحياتي ، لم اعد اسأل عنه .

الزعيم : اتهددني يا صعب ؟

صعب : حتى الآن ، لا . لكني قد اقتلك يوما .

« يخرج صعبا غاضبا »

جواد : كيف تسمح لصعب ان يكلمك على هذا الشكل ؟

الزعيم : فورة غضب وتزول .

جواد : اخشى ان يغدر بك .

الزعيم : صعب لا يعرف الغدر .

جواد : لكنه هددك بالقتل .

الزعيم : صعب لا يخيفني . يقاتل بشرف . وسوف يفشل كما فشلت انا يوم قاتلت بشرف .

جواد : اذا فكر بايذائك ، فسوف اوقفه عند حده . ولن اسمح له ان يمس شعرة في جسدك .

الزعيم : اتنفذ كل ما اطلبه منك يا جواد ؟

جـواد : نعـم .

الزعيم : حتى لو امرتك بقتل احب الناس اليك ؟

جواد : نعم .

الزعيم : مسكين انت يا جواد . لا تعرف طريقك .

جواد : طريقي معك .

الزعيم : لمـاذا تحبني كل هذا الحب ؟

جواد : انقذت حياتي .

الزعيم : انقذت حياتك ، وعذبت ضمير صعب .

جواد : اذا امرتني بقتله قتلته .

الزعيم : اسكت يا جواد . صعب ضميري . صبي الخمر يا شمطاء . أين الجريح الم يستيقظ بعد ؟

جواد : سأحضره اليك .

« يخرج جـواد »

الزعيم : مسرورة يا سكينة ؟

رئيسة الحرس : نعم . اتعرف لمـاذا ؟

الزعيم : لانك تكنزين الذهب .

رئيسة الحرس : لاني اراقب حركاتك يا صاحب الجواري

وملاحق النساء .

الزعيم : (ضاحكا بكبرياء) أنا ؟

رئيسة الحرس : اتنكر ركضك وراء الجواري القبيحات من النساء ؟

الزعيم : لم آخذ الا عشرا من الجواري .

رئيسة الحرس : وتعترف بهذا امامي ؟

الزعيم : منصبي يقتضي ذلك .

رئيسة الحرس : لا تكون زعيما الا اذا فتحت خياشيمك وراء النساء ؟

الزعيم : اتعلمين يا امراة ؟ هذه اول مرة في حياتي ، يتحقق لي فيها الارتياح .

رئيسة الحرس : الحمد لله . اخيرا وجدت السعادة التي تفتش عنها .

الزعيم : (بشيء من الغضب الذي يكبر بالتدريج) اتركي السعادة جانبا . قلت اني اشعر بارتياح ، فقط .

رئيسة الحرس : تعود الى السعادة من جديد ؟

الزعيم : (صارخا) كفى يا امراة .

رئيسة الحرس : اتصرخ في وجهي ؟

الزعيم : (يضربها) الا تكفين عن هذا النهيق ؟

رئيسة الحرس : تضربني ؟

الزعيم : اذا لم تسكتي مثل غنمة ، فسوف ارميك من رأس الجبل الى الوادي . اغربي عن وجهي .

« تخرج سكينة مخذولة مضعضعة »

« يدخل جواد مع الجريح الذي هو الوزير دحمان »

جواد : الجريح .

الزعيم : اقترب يا وزير .

الوزير : (يقترب برجولة) انا مستعد لتلقي الحكم بالاعدام .

الزعيم : اتراني سفاحا ؟

الوزير : ولغت في الدماء اكثر من اي سفاح اخر .

الزعيم : ما قتلت الا جنودك وجنود الملك .

الوزير : واعتديت على الآمنين في الطرقات .

الزعيم : هؤلاء اصحاب القوافل الاغنياء .

الوزير : وتعديت على عابري السبيل في اطراف المدينة الامنة .

الزعيم : هؤلاء رعية مولاك الملك .

الوزير : واستلبت النساء في البيوت المطمئنة .

الزعيم : انتقم من مولاك الملك .

الوزير : انتقم مني اذن ، وامر باعدامي .

الزعيم : (بعد لحظة صمت) من اين لك هذه الشجاعة يا دحمان ؟

الوزير : تعلمتها منك يوم كنت ملكا .

الزعيم : كيف ؟

الوزير : وزيرك السابق ومولانا الملك الحالي ، لم يجرؤ احد على التصدي له الا انت .

الزعيم : كيف تتعامل الان مع مولاك الملك ؟

الوزير : ارادني عاشق مال ليشتريني ، فتعلمت منه القوة ، كما تعلمت منك الشجاعة .

الزعيم : القوة والشجاعة .

الوزير : القوة من غير الشجاعة مكر . والشجاعة من غير القوة تهور .

الزعيم : كنت رجلا بسيطا يا دحمان . لكن حياة القصور افسدت صفاءك .

الوزير : وعلمتني .

الزعيم : اما ان اكون صاحب قدر وسلطان ، واما ان اموت .

الزعيم : (ساخرا) تعلمت ان تسعى الى السلطة والتحكم برقاب الناس ؟

الوزير : تلك اعظم لذة .

الزعيم : لذة رخيصة تافهة .

الوزير : الست ملتذا ان حياتي بين يديك ؟

الزعيم : اذا عفوت عنك ، فماذا تفعل ؟

الوزير : احفظ لك الجميل ، ولا اعد بالعفو عنك .

الزعيم : اذهب . فأنت مطلق السراح .

الوزير : (مستغربا) اتطلق سراحي بعد هذا التهديد ؟

الزعيم : لست الشجاع وحدك .

« يخرج الوزير »

جواد : هذا اشجع قواد الملك واشدهم ضراوة في حربنا.

الزعيم : واكثرهم طموحا .

جواد : لماذا لم تقتله ؟

الزعيم : سينافس الملك على عرشه .

جواد : الملك قوي .

الزعيم : فلتتصارع القوتان ، وليسقط العرش .

« يدخل صعب وقد سمع كلامه الاخير »

صعب : اتريد العرش من جديد ؟

الزعيم : العرش اقل مطلبي .

صعب : ماذا تطلب ؟

الزعيم : (يبدأ بالانفجار) اطلب كل شيء يا صعب .

صعب : الا تكفيك زعامتنا التي دوخت بها الملك ؟

الزعيم : لا ادري .

صعب : لماذا تقاتل اذن . وتدمر بيوت الناس ؟

الزعيم : لا تثر اشجاني يا صعب .

صعب : وضعنا وجرائمك . اهم من اشجانك .

الزعيم : اتركني يا صعب . (يصرخ) اخرج عني . اخرج عني .

« يخرج صعب . يشرب الخمر بنهم »

الزعيم : ماذا اريد ؟ ماذا اريد ؟ العلم حصلته . العرش صعدت سلمه الباسق . العدالة حققتها . الانتقام شربت منه ما يشفي غليلي . حتى الجريمة ولغت فيها . لكني لا اعرف طعم السعادة . لماذا ؟ لماذا ؟ (يصرخ) اين الجواري ؟ رئيسة الحرس يا شمطاء . اين تختفين في هذا الوقت الساجي من ليل الاحزان والقضب ؟

« تدخل سكينة »

رئيسة الحرس : ماذا تريد ؟

الزعيم : افتحي صندوق الذهب . اطلعيني على كنوزي . (تفتح له الصندوق فيلعب بالمال) انظري يا زوجتي الحلوة . ذهب يملأ بيوت مدينة كاملة بالطعام والسعادة ، احتجزه في قبضتي . فلماذا لا اشعر بسعادة بيت واحد من بيوت الناس ؟ اخبريني ياشمطاء التشرد .

رئيسة الحرس : (بجمود) بماذا يأمر الزعيم ؟

الزعيم : اهكذا تكلم الزوجة زوجها ؟

رئيسة الحرس : (بجمود) اتريد خمرا ام نساء ؟

الزعيم : اريدك انت يا سكينة . تعالي . اضربيني وكلميني عن زنوبة .

رئيسة الحرس : لا اعرف لك زوجة ايها الزعيم .

الزعيم : (يركع تحت قدميها) اشفقي علي يا سكينة . احبيني واعطفي علي . انا شقي تعس . اتمنى العودة الى بيتي واهلي . لكني لا استطيع . مشدود الى دوران فارغ في بقاع الارض .

رئيسة الحرس : ليس لك بيت ولا اهل .

الزعيم : تنكرينني يا شمطاء ؟ (يقف غاضبا)

رئيسة الحرس : كم تريد من الجواري ؟

الزعيم : اريد زوجتي . اريد زوجتي .

رئيسة الحرس : ليس لك زوجة .

الزعيم : اريد سعادتي . خذوا مني المال والقوة والسلطان . اعطوني سعادتي . ابتعدي عني يا رئيسة الحرس . من انا ؟ ماذا افعل ؟ طفل يتيم . ام مجنون طريد ؟ سكينة . اغرسي خنجرك في صدري لعلي استريح . (يتهاوى على الارض) سكينة . زوجتي . حبيبتي . اين سعادتي ؟ اين بيتي ؟ اين . . .

« يغمى عليه »

« تقترب منه سكينة »

رئيسة الحرس : يا ويلي عليك يا عبادة . ماذا فعلوا بك؟ رحم الله البطن الذي حملك . احبك لو ضربتني . وانت تحبني يا عبادة . حتى عندما كنت تجري وراء النساء ، كنت اعرف انك تحبني ، وان صدري وحده مأواك . يا ويلي عليك يا عبادة (يدخل صعب) احمله معي يا صعب .

صعب : مسكين انت يا عبادة . رغم قسوتك ، فأنت مسكين وطيب القلب .

« اظـلام »

المشهد الثاني

« قاعة العرش . الملك والوزير دحمان . الملك غاضب »

الوزير : اهدأ يا مولاي . اهدأ .

الملك : ما يحيرني يا وزير ، انا قضينا على عصابة قطاع الطرق ، ولم يستتب الامن .

الوزير : نحن نلاحق العصاة في كل مكان .

الملك : لكننا نقضي على واحد ، فيظهر اخر . لماذا يحدث هذا ؟

الوزير : انه الارهاب .

الملك : (وقد فوجيء) أتسمي القضاء على الفتنة ارهابا ؟

الوزير : ليس ذاك يا مولاي . انما هي ارتال من الناس بعد ارتال ، تلقى على يديك الاهانة او القتل . ولو حققت في امرهم ، لوجدتهم الى البراءة ينتمون .

الملك : انهم يوجهون اللوم الى عرشي .

الوزير : اتقابل لومهم بالقتل ، وهل اللوم الا وجه من وجوه المطالبة بالحق ؟

الملك : ماذا يطلبون ؟

الوزير : يطلبون العدل .

الملك : اي عدل هذا ؟

الوزير : ان يتساوى الجميع امام القانون .

الملـك : الا أحقق لهم هذا التساوي ؟

الوزير : لا يا مولاي . انت تظلمهم لتجمع حولـك الاتباع والانصار .

الملـك : لاحمي العرش الذي يمثلهم .

الوزير : لتحمي نفسك .

الملـك : (بعد فترة صمت) أراك شديد الجراة علي يا دحمـان .

الوزير : أنت جعلتني كذلك .

الملـك : أنا ؟

الوزير : الم تحدثني عن القوة التي تسيطر بها على عرش الملك ، يوم كنت وزيرا ؟ وعن لذتك في التحكم باحوال الرعية وشؤون الحكم ؟

الملـك : اعرفت هذه اللذة يا دحمـان ؟

الوزير : واكتشفت ما هو اعظم منها .

الملـك : ما هو ؟

الوزير : القوة التي يحميها العدل .

الملـك : الهذا جمعت حولك الاتباع والانصار ؟

الوزير : لاحمي نفسي من قوتك .

الملـك : الم يظلم اتباعك الناس ؟

الوزير : نظلمهم بمقدار ما نحتاجه منهم .

الملـك : الم تستبد بسوق التجار لانك مباشر الضرائب فيه ؟

الوزير : لاوفر لاتباعي المال الذي يحتاجون .

الملـك : السنا في الظلم سواء يا دحمان ؟

الوزير : نعم . وظلمنا طاغ مخيف .

الملك : أين العدل اذن ؟

الوزير : ضائع بيني وبينك .

الملـك : وكيف نجده ؟

الوزير : قل : كيف نحققه .

الملك : اتحب العدل الى هذا الحد يا دحمان ؟

الوزير : لا اكره شيئا كما اكره العدل ، لانه قيد سميك يحرمني لذة التمتع بالسلطان . لكني احب لك دوام العرش .

الملـك : وتحب لنفسك دوام الوزارة .

الوزير : ان حققنا للناس العدل ، ظاهريا على الاقل ، اطمانوا الى عرشك .

الملـك : ووزارتـك .

الوزير : وهذا كل ما اطلبه انا وانت .
وتوازي نفسك بي ؟

الوزير : اوازي نفسي بك . لكني لا انافسك . انما هي قوتي تكمل قوتك . فلا تجد الرعية الا الطاعة ، على ان يكون ذلك تحت ظل القانون.

الملـك : القانون سيف قاطع الحد . ان تقيدنـا به سقط فوق رؤوسنا .

الوزير : القانون قانونك . يحمي عرشك وانصارك . فالتزم به ولا تخف منه .

الملـك : والعـدل ؟

الوزير : يحول الطاعة بالسيف الذي تحملـه ، الى الرضا بالقانون الذي يحميك . افهمت ما اريد يا مولاي ؟

الملـك : وكيف نحقق هذا العـدل ؟

الوزير : يحققه هذا الرجل .
« يصفق بيديه . يدخل جمرون ، ومعه عبادة وسكينة ، يلبسان ثيابهما القديمة »

الملـك : (مدهوشا) هذا ؟

الوزير : نعـم .

الملـك : امرتك بقتله ولم تقتله ؟

الوزير : حتى لا تخسر رجلا قادرا على تحقيق العدل .

الملـك : وانت يا جمرون . الم اقل لك ان تقتل هذا المتشرد اذا لم يقتله الوزير ؟

جمرون : اشفقت عليه وعلى زوجته .

الملـك : تكذب يا جمرون . رجـل مثلـك لا يعرف الشفقة .

جمرون : اقنعني الوزير بالحفاظ على حياته .

الملـك : تكذب يا جمرون . انت لا يقنعك الا الذهب . (يفتش جيوبه فيجد فيها الذهب والمجوهرات) من اين هذا المال ؟ (يلتفت الى سكينة) اهذا المال لك يا شمطاء ؟

سكينة : اشتريت به حياتي وحياة زوجي .

الملـك : سآمر بقتلك وقتل زوجك .

الوزير : الحلم يا مولاي . الحلم .

الملـك : هذا الرجل زعيم قطاع الطـرق الذي ابـاد جيوشنا .

الوزير : اعلـم .

الملـك : وهو الذي اسرك وسخر منك .

الوزير : لم يسخر مني . بل عفى عني .

الملـك : لعلك ترد اليه المعروف ؟

الوزير : لا يا مولاي ارد اليك هدية ثمينة تزين ديار

المملكة .

الملك : اليس من العدل قتل هذا الرجل ؟

الوزير : عين هذا الرجل قاضيا للبلاد ، يحقق لك العدل .

الملك : اتتكلم جادا يا دحمان ؟

الوزير : انه رجل عالم . عرف حلو الحياة ومرها . لا يبغي مالا ولا سلطانا . ضميره حي وبصيرته نافذة . يكون واسطة بينك وبين الناس . يحفظ لقوتك هيبتها ، وللناس حقوقهم .

الملك : وان لم ينجح في مهمته ؟

الوزير : تفعل به ما تشاء .

الملك : عينتك قاضيا ايها الرجل . (الى سكينة) وانت يا سيدتي اعيني زوجك على العدل

سكينة : نفعل ما يأمر به مولانا .

الملك : اما انت يا جمرون ، فلم اعد اثق بك . لذلك ، احكم عليك بالموت .

القاضي عبادة : ليس لك ان تقضي عني .

الملك : اترد قضاء حكمت به ، وانت من حاشيتي واتباعي ؟

القاضي : انا القاضي . وليس انت .

الملك : اتعارضنني ، وانت ما تزال مهددا بالقتل ؟

القاضي : القاضي لا يهمه التهديد بالقتل .

الملك : وبماذا تحكم على هذا الرجل ؟

القاضي : بالعفو .

الملك : اتعرف من هو ؟

القاضي : كان جاسوسا علي وعلى عصابة قطاع الطرق .

الملك : اتعفو عمن خانك واسلمك الي ؟

القاضي سامحته عما فعله بي .

الملك : وخيانته لمولاه الملك ؟

القاضي : لا يحق للقاضي العفو عمن يظلم حقوق الناس . ويحق له العفو عمن يخطىء بحق الملك .

الملك : وماذا ستفعل به ؟

القاضي : اتركه في حال سبيله يسعى بين الناس . يطلب الرزق والحياة . عسى ان يردعه العفو عنه . اذهب يا جمرون . « يخرج جمرون »

الوزير : الم اقل لك : انه سيفرض العدل بالقانون بين الناس ؟

الملك : ايها القاضي . امهلك عاما كاملا . ان حققت لنا العدل وطبقت القانون ، ثبتناك في منصبك الى اخر عمرك . وان فشلت علقنا مشنقتك في منتصف المدينة .

القاضي : قبلت .

« يخرج الملك والوزير »

سكينة : (تلطم وجهها) يا سوء حظي معك يا عبادة ، يا زوج النحس . حكمت على نفسك بالموت .

عبادة : امامنا عام كامل .

سكينة : وهل تنجح في شيء ؟ النحس معلق في انفك . التشرد والشقاء من طبيعتك . عينوك ملكا على هذا العرش ، فبقيت تحك جلدك حتى طردوك . واليوم تصبح قاضيا تحت سيف الملك . ولن ترتاح حتى يقتلوك . اعرفك . اعرفك . لا رحم الله امك يا عبادة . ابتلتني بك وزوجتني منك .

عباة : ساعديني في مهمتي يا سكينة .

سكينة : اصبر على شقائك عاما اخر ؟ ليتهم يقتلونك الان ويريحوني منك .

(تنتبه الى امر) هل قال هذا الملك الدجال : انه سيقتلك في نهاية العام ؟

عبادة :نعم . اذا فشلنا .

سكينة : اكسر يده قبل ان تمتد اليك . انا سكينة الجميلة ولا اعرف كيف احمي زوجي ؟ امش امامي ، واستعد لتكون قاضيا صالحا . واياك ان تقصر في عملك . ان سمحت لهم ان يقتلوك، نتفت شعرك وكسرت يديك ورجليك ،وقتلتك. امش امامي . امش .

« يخرجان »

« اظلام »

المشهد الثالث :

«مجلس القضاء »

« القاضي يجلس على دكة خشبية مرتفعة . سكينة – معاونة القاضي – تقف امام جمع من الناس .في الزاوية اليسرى يقف رجل ملثم»

معاونة القاضي : (الى الناس المتجمهرين) بالدور . قفوا بالدور . قفوا بالدور . انت يا صاحب الطاقية . يا نطاط . قف وراء الجميع .

صاحب الطاقية : جئت اول واحد .

معاونة القاضي : جئت اخر واحد . وتدفش الناس . والله العظيم . لن تعرض قضيتك امام القاضي الا في الاخير .

صاحب الطاقية : انا مشغول .

معاونة القاضي : مشغول بحك جلدك . انت ابا راسين. لا تنطح الناس برأسك الشبيه برأس الملفوف . (تشهق) عند القاضي وتبصبص على النساء يا ابن الحرام ؟ اذهب من هنا يا قليل الناموس . انت ، ام الشرشف . تعالي هنا . قفي امام الجميع . (الى الجمهرة) بالدور . بالدور .

القاضي : ادخلي الناس يا سكينة .

معاونة القاضي : ام الشرشف . ادخلي .

« تدخل المرأة ، ومعها رجل عجوز »

معاونة القاضي : من هذا العجوز ؟

المرأة : زوجي .

معاونة القاضي : زوج نكبة . يشبه ابن زنوبة .

القاضي : ادخليها دون كلام .

معاونة القاضي : حاضر . ادخلي وجري زوجك امام القاضي .

القاضي : (الى المرأة) هل تشتكين على زوجك ؟

(يبرز الخصم . وهو رجل في الاربعين من العمر . يرتدي ثيابا فاخرة) .

الخصم : انا اشتكي عليهما .

القاضي : قفوا امامي . ما هي الدعوى ؟

الخصم : لي مع هذا الرجل مئة دينار . وهذا هو صك الدين .

« يبرز للقاضي صك الدين »

القاضي : (الى العجوز) اتعترف بهذا الدين ؟

العجوز : نعم .

الخصم : استحق الدين عليه من شهر . اطالبه بالمال فيقول . ليس معي . واليوم ، اريد حقي .

العجوز : ليس معي .

القاضي : اذا كنت تعجز عن الدفع . فلماذا استدنت مالا ؟

العجوز : لكي اعيش .

القاضي : وضح ما تقول .

العجوز : استدنت من هذا الرجل مالا ، واشتريت به عربة ، اجرها امامي وابيع عليها الخضار .

القاضي : عمل طيب ورزق حلال .

العجوز : ما اربحه من عملي . يذهب ربعه الى اهل بيتي ، والباقي يأخذه هذا الرجل ربا على الدين .

القاضي : (الى الخصم) اقرضته المال بالربا ؟

الخصم : كاذب . يتمسكن امامك لانه عجوز .

المرأة : والله يا سيدي القاضي ، لا نشبع الخبز بسبب الربا .

الخصم : اين الدليل على الربا ؟

القاضي : اعندك دليل الربا ؟

العجوز : لا .

الخصم : ارأيت انه كاذب ؟ احكم بيننا بالعدل .

القاضي : (متألما ومجبرا) يجب ان ترد المال الى صاحبه يا عجوز .

العجوز : ليس عندي غير العربة .

القاضي : تبيع العربة ، وتدفع دينك .

العجوز : كيف اعيش اذا بعت العربة ؟

القاضي : لا اعرف ، ولا يهمني ان اعرف .

العجوز : العربة تساوي سبعين دينارا .

القاضي : الم تشتر العربة بمئة دينار ؟

العجوز : اشتريتها بسبعين دينارا .

القاضي : وماذا فعلت بالثلاثين الباقية ؟

العجوز : اعطاني سبعين دينارا وكتب الصك بمئة .

الخصم : اعندك دليل على هذا القول ؟

العجوز : لا .

الخصم : أرأيت انه كاذب ؟ احكم بيننا بالعدل .

القاضي : العدل ان اخذ منك مئة دينار واعطيها لهذا العجوز .

الخصم : اهذا ما يقضي به القانون ؟

القاضي : لا .

الخصم : نفذ القانون تحكم بالعدل .

القاضي : حكمنا بأن يذهب ثمن العربة الى صاحب الدين .

الخصم : يبقى ثلاثون دينارا .

القاضي : العجوز لا يملك مالا .

الخصم : تسجنه بما بقي في ذمته . هكذا يقضي القانون .

القاضي : ايعود اليك المال اذا دخل السجن ؟

الخصم : يتادب امثاله ، فلا يسلبون الناس اموالهم.

القاضي : حكمنا على العجوز بالسجن ستة اشهر .

بدل ما بقي في ذمته من الدين .

العجـوز : اصدقته يا سيدي القاضي ؟

القاضـي : هذا امر القانون . يا معاونـة القاضي . خذي العجوز الى السجن .

معاونة القاضي : اتحكم على هذا العجـوز المسكـين بالسجن . وتصدق ذاك الدعي الكاذب ؟

القاضـي : ذاك الرجل صاحب حق .

معاونة القاضي : الا تعرف هذا الرجل ؟

القاضـي : لا اعرفـه .

معاونة القاضي : حضر الى مجلسك في اكثر من عشرين قضية ، يتهمه الناس فيها بالربا ، ولا تعرفه ؟

القاضـي : القاضي اعمى ، لا يحكم الا بالدليل ، ولا يرى الا نصوص القانون .

معاونة القاضي : اليس لك قلب يا قاضي الزمان ؟

القاضـي : قلب القاضي اقسى من حجر الصـوان امام القانون .

معاونة القاضي : عليك ان تحكم على هـذا المرابـي بالسجن والضرب وتجريد الاموال .

القاضـي : القاضي يحكم على من يتهمه القانون .

معاونة القاضي : جميع الناس يعرفون انه غني فاحش الغنى ، وانـه مسلط على رقاب الفقـراء . يستغل حاجتهم ويقرضهم المال بالربا .

القاضـي : لا تجادليني في امر القانون . خذي العجوز الى السجن وكفى .

« سكينة تأخذ العجوف الى السجن »

المـرأة : وانا يا سيدي القاضي ، ما حالـي بعدمـا اخذتم زوجي الى السجن ؟

القاضـي : لك اللـه يا امرأة .

المـرأة : عندي ثلاثة اطفال صغار اربيهم . اولاد ابني.

القاضـي : ابوهم يعيلهم .

المـرأة : ذهب ابني الى الحرب ولم يعد .

القاضـي : وزوجته ؟

المـرأة : تركتني وتزوجت . لم الهـا ، فهي شابـة صغيرة السن .

القاضـي : وما شأني باحفادك وزوجة ابنك ؟ ايمكنني حل مشاكل كل الفقراء في هذا البلد ؟

العجـوز : انت القاضي .

القاضـي : القاضي يحكم في قضية محددة . بنصوص قانونية محددة .

العجـوز : ليس من العدل ان يحارب ولدي مع جنود الملك ويموت . ثم يسجن العجوز الذي يطعم اولاده .

القاضـي : القانون لا يحكم لك بشيء .

المـرأة : ايرضى ضميرك هذا ايها القاضي ؟

القاضـي : (بانفجار) اخرجي عني يا امرأة .

« تخرج المـرأة »

معاونة القاضي : القضية التالية .

القاضـي : لا . لا . لا استطيع القضـاء بينكـم . انصرفوا جميعا . ستة اشهر على هذا الشكل اكبر من قدرتي على التحمل . لا اريد سماع آلام واحد منكم . ولا رؤية فقير يجر الجوع والخيبة والظلم امامي . اذهبوا عني واتركوني.

« ينفض الناس عنه . يقترب الرجل الملثم الذي يرفع لثامه . انه صعب »

القاضي : اترى يا صعب ؟ منذ ستة اشهر وانا احكم بين الناس على هذا الشكل . ادفع المظلوم الى السجن او الجلد . وابرىء الظالم . آخذ من مال الفقراء ، واعطيه الى الاغنياء .

صعب : من اجبرك على هذا ؟

القاضـي : القانون يا صعب . القانون .

صعب : اين عدلك ؟ لماذا لم تحكم بما يمليه ضميرك ؟

القاضـي : القانون هو العدل . الضمير يموت امـام القانون . انا شقي تعس يا صعب .

صعب ، لماذا رضيت ان تكون قاضيا ؟

القاضـي : لاني آمنت بنزاهتي ونزاهة القانـون . ظننت اني قادر على احقاق الحق وازهـاق الباطل ونشر العدالة بين الناس .

صعب : لماذا اردت نشر العدالة بين الناس ؟

القاضـي : انت لا تعرف حكايتي يا صعب . فتشت عن السعادة سنين طويلة . لم اجدها في احضان زوجتي ولا في بيتي . فتلك هي الهناء وليست السعادة . لم اجدها في قوة الملك والسلطان ، فهذا غرور البطش وعنفوان القوة . لم اجدها في الخمر والنساء والمال . فتلك لذائذ الجسد.

ظننت سعادتي جزءا من سعـادة الاخـرين ، فأردت نشر العدالة بين الناس . وهـا هي النتيجة . اعنت الظالم على المظلوم ، ونشرت البؤس بين الناس . انا شقي يا صعب . شقي حتى عظامي يا صعب .

صعب : وماذا ستفعل الآن ؟

القاضي : لهذا دعوتك . لم اجد بين من اعرف من الناس انسانا حكيما منصفا عادلا مثلك . فانصحني . ماذا علي ان افعل ؟

صعب : من كلامك تعرف ماذا عليك ان تفعل .

القاضي : من كلامي انا ؟

صعب : الم تقل : ان سعادتك جزء من سعادة الناس ؟

القاضي : نعم .

صعب : انشر السعادة بين الناس تكن سعيدا .

القاضي : كيف يكون الناس سعداء ؟

صعب : حين نحفظ لهم لقمة العيش وكرامة الانسان والغوص في بحر المعرفة . واذا نال الجميع حظا متساويا من هذه الحاجات ، كنت انت مثلهم واحدا منهم . لك مالهم من الحق . وعليك من الواجب . فيطمئن قلبك الى العدالة . لا تشعر انك ظالم ، ولا تحس انك مظلوم . والظالم والمظلوم ، كلاهما في التعاسة سواء .

القاضي : اجبتني على سؤال بحثت عن جوانبه طويلا .

صعب : كان الجواب على بعد خطوة صغيرة منك ، لو فكرت بحكمة .

القاضي : لكن تحقيق ذلك مستحيل .

صعب : لماذا ؟

القاضي : الا ترى انني كنت القاضي الذي يوزع الحق والعدل ، ولم استطيع نشر السعادة بين الناس ؟

صعب : هل اتاح لك القانون احقاق الحق وتوزيع العدل ؟

القاضي : لا .

صعب : لماذا ؟

القاضي : عرفت الجواب . انه قانون الملك . يحميه هو ، ويحمي حاشيته وانصاره واتباعه . ويلي يا صعب . انا العالم ، وصرت خادما عند الملك ولم انتبه .

صعب : ماذا عليك ان تفعل الآن ؟

القاضي : ايضا عرفت الجواب . يجب ان نغير القانون . نغير القانون . لكن هل استطيع وحدي تغيير القانون ؟

صعب : انت تحتاج الى من يشد ازرك .

القاضي : هذا يعني ان نحارب الملك .

صعب : نعم .

القاضي : انعود قطاعا للطرق ؟

صعب : لن نفعل هذا .

القاضي : كيف نحقق ما نريد اذن ؟

صعب : بالقضاء على نظام الملك .

القاضي : الم نكن نسعى الى هذا يوم كنا قطاعا للطرق ؟

صعب : كنا نريد القضاء على الملك وحده . كنا نرد الظلم ولم نعرف كيف نحقق العدل . فصرنا اشد ظلما من الظالمين . اتذكر ؟

القاضي : لماذا لم تنبهني الى هذا يوم كنا قطاعا للطرق ؟

صعب : انا نفسي لم اكن اعلم .

القاضي : وكيف علمت ؟

صعب : من مراقبتي لك وانت تقضي بين الناس .

القاضي : اكنت تراقبني ؟

صعب : من اول يوم جلست فيه الى منصة القضاء . سمعت احكامك كلها . تعلمت منك ، وجئت ارد علمك اليك .

صعب : وعرفت كيف يكون القانون والعدل ضدين .

القاضي : كيف نحقق هذا ؟

صعب : ستعرف الان . (ينادي) تعالوا .

« يدخل جواد ومعه عدة رجال »

القاضي : جواد . صديقي القديم .

صعب : بهؤلاء الرجال ، وغيرهم كثير ، نحقق ما نريد.

القاضي : كأني لا اصدق يا صعب . جواد هنا ، وانت هنا ، وهؤلاء الرجال هنا .

صعب : جمع كثير وقوي .

القاضي : افرحتني يا صعب . القضايا التي حكمت فيها للظالمين ، سأعيد الحق فيها الى نصابه . اعرفهم اولئك الذين ظلموا وبغوا . سأنتقم الحق فيها الى نصابه . اعرفهم اولئك الذين ظلموا وبغوا . سأنتقم منهم واغسل قلبي من القيح والعذاب . صعب . اعدت لي جزءا من سعادتي . دعني ابكي على يديك ، لاغسل بعضا من ذنوبي .

صعب : ابك ايها القاضي . ثم جفف دموعك ، وشد من عزيمة قلبك ، وارفع سيفك ، لتنزل من

جديد الى الميدان .

القاضي : (بفرحة طفولية) هل احكمت الخطة لهذا؟

صعب : كل شيء جاهز .

القاضي : سأكون وقود حربك يا صعب . سندعو الينا الناس ، واجعلهم يغوصون في بحر المعرفة .

صعب : المعرفة بداية الوعي ومفتاح الطريق .

القاضي : اتخيلهم يا صعب . صفوفا وراء صفوف . شجعانا اقوياء . ينحدرون نحو المدينة الظالمة . يرفعون قانونا عادلا . اعندك نصوص هذا القانون الجديد ؟

صعب : انت مكلف بوضعه . لهذا انتظرناك وراقبناك .

القاضي : انا قادر على وضعه . لاني عانيت طويلا من الظلم . سأصوغ قانونا صافيا كالعدالة ، رحيما كالحب .

صعب : متى تضع هذا القانون ؟

القاضي : (تزيد فرحته الطفولية حتى تصل الى اقصى مداها) اليوم نبدأ . لا ظلم . لا فقراء ولا اغنياء . قدر الرزق على قدر العمل . انا سعيد يا صعب .

صعب : كمل صياغة القانون .

القاضي : نكمله ونحن نحارب الظلم . هكذا يكون العمل يا صعب . لا تعارضني .

صعب : لنمض ايها القاضي . فقبل تحقيق الاحلام يجب ان تحمل السيف وتقطع عددا من الرؤوس .

القاضي : (وقد استيقظ من حلمه) ماذا تقول يا صعب ؟

صعب : لن يسلم اليك الظالمون امرهم بالحسنى . فلتنقض عليهم قبل ان ينقضوا عليك .

القاضي : اتجعلني من جديد قاطعا للطريق ؟

صعب : اجعلك ثائرا .

القاضي : ايجب ان يكون الثائر قاتلا ؟

صعب : الطبيب يفتح الجروح النتنة بالسكين .

القاضي : السكين اداة القتل .

صعب : حدثه يا جواد عما جرى لك .

جواد : قتل الملك اهلي كلهم ايها القاضي . امي وزوجتي واطفالي .

القاضي : لماذا ؟

جواد : حتى اكون عبرة للناس . فلا يثوروا عليه .

صعب : اسمعت ايها القاضي العادل ؟ يا من يحسن صياغة القانون ؟

القاضي : الملك قاتل .

صعب : وهو الدمل الذي نفتحه بسكين الطبيب .

القاضي : ايجب ان اصير قاتلا ؟

صعب : نحن لا نفكر بالقتل . نحن نشق دربا جديدة للناس ، ونزيل العقبات منها .

القاضي : ان فعلت هذا ، الغيت سعادتي .

صعب : قد تشوه سعادتك . قد يتألم ضميرك . لكنك تحقق للناس السعادة .

القاضي : كأن العدالة لا تتحقق الا بالتضحية .

صعب : نعم . فلتتحمل نصيبك منها .

القاضي : (حزينا) قبلت يا صعب . هيا بنا .

« يدخل الملك والوزير وجمرون وبعض الجنود . يحيط الجنود بالقاضي وجماعته »

الملك : رؤوس المؤامرة كلهم عند القاضي ، والقاضي معهم . وثقت بك ايها القاضي ، وسلمتك اعلى منصب في دولتي . وها انت تخونني مع هؤلاء الرعاع .

القاضي : سلمتني ما يجعل الظلم شرعيا .

الملك : هل تدخلت في امرك ؟

القاضي : لا .

الملك : هل عارضت حكما اصدرته ؟

القاضي : لا .

الملك : اما تركتك لضميرك ، تحكم بالقوانين كما تشاء؟

القاضي : نعم .

الملك : فلماذا خنت الامانة وانضممت الى هؤلاء القتلة ؟

القاضي : لاني رفضت ان اكون السيف الذي تظلم به الناس .

الملك : ما هي العقوبة التي تقترحها لنفسك ايها القاضي ؟

القاضي : قبل اصدار حكمي . اخبرني كيف عرفت بأمرنا ؟

الملك : انا اسهر على دولتي .

القاضي : انه جمرون . جاسوسك القديم .

الملك : جمرون واحد من اخلص اتباعي .

القاضي : (يتقدم من جمرون) الم اعف عنك يا جمرون ؟

جمرون : لم اطلب منك العفو .

القاضـي : اليس هؤلاء اصحابك ؟

جمـرون : ليس لي صديق ولا صاحب .

القاضي : الم تكن فقيرا مثلهم ؟

جمـرون : صرت غنيا بفضل الملك .

القاضي : اكنت تعرف انك ستدفعني الى الموت انا وهؤلاء ؟

جمـرون : عندما كنت فقيرا لم يسأل عني احد . وعلي اطعام اهلي .

القاضي : رأسي ورؤوس اصحابك ثمن طعامك .

جمرون : ثمن زهيد امام الجوع .

الملـك : هل عرفت ما تريد معرفته ؟

القاضي : نعـم .

الملـك : احكم على نفسك وعلى اصحابك .

القاضي : اعف عن اصحابي ، واقتلني .

الملـك : بل نقتلكم جميعا . (يشـير الى الجنـود) اقتلوهم .

الوزير : قفوا . (يتوقف الجنود) اخطأت ايها الملك .

الملـك : تعارضني في هذه الساعة ؟ وامام هؤلاء القتلة؟

الوزير : اطلب منك العدل والانصاف .

الملـك : لا عدل ولا انصاف مع هؤلاء .

الوزير : طلبت من القاضي حكما فاصدره . وعليك التقيد به .

الملـك : واتركهم يسرحون في ملكي وينظمون المؤامرات



علي ؟

الوزير : تقيد بالقانون الذي يحمي عرشك .

الملـك : عرشي يصنع القانون . وانا انفـذ ما يسنه عرشي . وعرشي يأمرني بقتلهم .

الوزير : القانون اهم من عرشك .

الملـك : ابتعد عني . انا الملك ، وسوف انفذ ما اريد . ايها الحرس . اقتلوهم .

« يهجم الجنود عليهم . لكـن جـواد وصعب اللذين كانا قد اتفقا فيما بينهما ، يهجمان مع جماعتهما ،فيقتلان الملـك . تنجلي المعركـة الصغيرة الحاسمة ، على الوزيـر وجماعته في طرف ، والقاضـي وجماعتـه في طرف . بين الطرفين جثة الملك » .

القاضي : مات الملك .

الوزير : لا يتحرك احد منكم . جمرون .اذهب الى عراف القصر . وقل له ان يصدر فتوى جديدة سريعة ، بأن النجوم اختارتني ملكا بعد مقتل الملك . وليحمل الفتوى اشجع واقوى جنودي. وليقتلوا كل من يعارض . (يذهب جمـرون) اخيرا انا الملك .

القاضـي : نفذ حكمي ايها الملك .

الملك الجديد : أي حكم ؟

القاضي : اعف عن اصحابي واقتلني .

الملـك : (مفكرا) القانون يعطيك الحـق في اصـدار الحكم . لكننا نعزلك .

القاضي : اصدرت حكمي قبل عزلي . وعليـك ان تنفذه .

الملـك : واترك هؤلاء يسرحون ويمرحون ، ويعـدون العدة للقضاء على عرشي ؟

القاضي : القانون اهم من عرشك .

الملـك : عرشي يصنع القانون . وانا انفذ ما يسنه عرشي . وعرشي يامرني بقتلهم .

القاضـي : والقانون ، اليس العرش ايها الملك ؟

الملـك : لا . يجب ان تقتلوا جميعا . ايها الحرس . اقتلوهم .

« يحاول الحراس الهجوم . يصادمهم جماعـة صعب ثم يهربون . يبقى الملك وجنوده »

الملـك : الحقوا بهم . اقتلوهـم . وذلك القاضـي اولهم .

« يركض الجنود وراء الهاربين »

« اظـــــلام »

المشهـد الرابع

« المنظر : برية خالية . عبادة وسكينة يرتديان ثيابهما القديمة . معهما صعب »

صعب : انت مصر على الذهاب يا عبادة ؟

عبـادة : نعـم .

صعب : الم تهتد الى الصواب ؟

عبـادة : اهتديت .

صعب : فلماذا لا تكون معنا ؟

عبـادة : لا استطيع .

صعب : اما عرفت معنى السعادة ؟

عبـادة : عرفت .

صعب : فلماذا لا تحقق سعادتك ؟

عبـادة : اخاف ان افعل ما اندم عليه . فينغص الندم علي حياتي .

صعب : انت تريد السعادة خالية من الشوائب .

عبـادة : والعدل نقيا من الدماء .

صعب : في البداية لا تتحقق العدالة بهذا الشكل .

عبـادة : وانا لا استطيع التحمل .

صعب : اما فهمت حقيقة الظالمين من جمرون والملك والوزير ؟

عبـادة : فهمت .

صعب : اما عرفت انهم يمارسون القتل الظالم دون ان ترف لهم عين ؟

عبـادة : عرفت .

صعب : وتتركهم يقتلوننا حتى لا تلوث يديك بدمائهم ؟

عبـادة : اعرف ان ذلك خطأ . لكني لا اتحمل رؤية الدم المسفوح .

صعب : اذهب في حال سبيلك يا عبادة . عرفت الحقيقة ولم تلتزم بها . ستظل شقيا ما بقي لك مـن العمر .

عبـادة : الشقاء خير من الندم .

صعب : وسوف تندم على عدم التزامـك بالحقيقة . وتأكد انه سيكون ندما قاتلا لا يمحوه شيء .

عبـادة : وانتم ، ماذا تفعلون ؟

صعب : سنستمر في طريقنا .

عبـادة : ان انتصرتم اعود اليكم .

صعب : ان انتصرنا فلن نقبلك عندنا .

عبـادة : لمـاذا ؟

صعب : ازرع الشجرة ، ثم اقطف ثمارها .

« يخرج صعب »

عبـادة : هيا يا سكينة .

سكينة : الى اين تسوقني معك هذه المرة ؟

عبـادة : نفتش عن السعادة .

سكينة : يا ويلـي عليك يا زوجـي . الـم تتعب من الدوران في الارض ؟

عبـادة : تعالي يا امرأة .

سكينة : تجرني من جديد في ملك الله الواسع ، تبحث عن ست البلاء والشقاء ؟ اما عرفـت معنى السعادة ؟

عبـادة : تعالي . (يتوقف) لكن يا سكينة . كل مـا فعلته في عمري ، ايضيع مرة واحدة ؟

سكينة : انت تضيع حياتك وحياتي معك .

عبـادة : انا ساهمت في زرع الشجرة .

سكينة : لكنك لن تقطف ثمارها .

عبـادة : لمـاذا لم اذهب مع صعب ؟

سكينة : ايعلم احد ما في عقلك ؟

عبـادة : بدات اشعر بالندم .

سكينة : تريد رأيي يا عبادة ؟

عبـادة : قولي .

سكينة : مللت من الطواف في الارض .

عبـادة : اذا ذهبت مع صعب ، تذهبين معي ؟

سكينة : اريدك ان تذهب مع صعب . وانا معك .

عبـادة : لكني سأحتاج الى حبك وعطفك .

سكينة : هل بخلت عليك يوما بالحب ؟

عبـادة : نمضي يا سكينة ؟

سكينة : نمضي .

عبـادة : (ينادى) صعب . خذني معك يا صعب . عجلي يا سكينة .

سكينة : اعرفك يا ابن زنوبة . ضحكت على عقلـي وجررتني وراءك . لمـاذا لم اتـرك الجنـود يقتلونك ؟ كنت تخلصت منك وارتحـت من همك .

عبـادة : صعب . عجلي يا سكينة . عجلي . صعب . صعب .

« يخرجـان بفرح »

تنـزل الستار



لعبة السلطان والوزير

مسرحية مستوحاة من لعبة شعبية بذات الاسم

البوصيري عبد الله

الاهـداء

الى لبنان العربي ، الى ضحايا اضراب الرجعية والعمالة من كل زمان ومكان

الشخوص ..

١ ـ الحلزوني
٢ ـ معلوف
٣ ـ رجب
٤ ـ عثمان
٥ ـ ابراهيم
٦ ـ الاعرج
٧ ـ بائعة التفاح
٨ ـ السلطان زياد
٩ ـ المذيع
١٠ـ الشاويش
١١ـ الشرطي
١٢ـ عامل ١
١٣ـ عامل٢
١٤ـ عامل ٣

عمال الزينة

زملاء

* مجموعة الدراويش .
* مجموعة من المارة .

الاستهلال

(في مكان موبوء قاتم كالزنزانة، ليست حجرة ولا بيتا .. انه اشبه بالخندق، به نافذة صغيرة تطل على اللاشيء .

لا أثاث سوى كرسي كبير يقع على اليسار رسمت عليه مجموعة من الخطوط والدوائر تتلاقى في تكوين مجرد لا يوحي للناظر اليه بأي معنى. على هذا الكرسي رداء مخملي اشكل.. وصولجان وتاجمزور مصنوعمنالورق المقوى يحمل بعض النقوش .

مجموعة من الاقنعةملقاة على الارض.. في الجانب الايمن نرى ثلاثة رجال يجلسون على صندوق كبير .)

معلوف : آه .. راسي تدور ، يبدو أني شربت كثيرا البارحة .

الحلزوني : هذا افضل ، حتى تنسى أنك تعيش في زمن الرعب .

معلوف : وها أنا عدت اليه من جديد (فترة صمت).

الحلزوني : (في استياء) اني أحب النوم .. لا شيء يناسبنا كالنوم . أنه عالمنا الخاص .

معلوف : والله حق . انا ايضا صرت أميل الى النوم.

الحلزوني : هذا افضل .. النوم نعمتنا الخاصة .

رجب : (قلقا) دعونا من هذه الثرثرة .. نريد ان نعلب .

معلوف : (غير مبال) حتى يأتي الآخرون (لزميله) قل لي : الاتحس بحق ان النيام يوفرون عن انفسهم مشقة التفكير .

الحلزوني : قطعا يا زميلي العزيز .

معلوف : بينما الباقون يزجون بأنفسهم في مشاكل لا تطاق .

الحلزوني : هذا وجه الحق .

رجب : (ينهض) أيها الحلزوني .

الحلزوني : ماذا حدث . ؟

رجب : سأخرج لاقضي حاجتي .. هل تسمح . ؟

الحلزوني : تفضل .. أراضي البور كثيرة .

رجب : (يعطيهم التحية) شكر .. (يختفي) .

معلوف : لا تتأخر ... سنبدأ بعد قليل .

الحلزوني : فعلا ، لقد تأخروا كثيرا اليوم .

معلوف : هذا صحيح .. البارحة شربنا اكثر من اللازم الى درجة صار فيها صديقنا الاعرج يبكي كالطفل (متألما) مسكين انه يشعر بالنقص.

الحلزوني : (ضاحكا بمرارة) ومن منا لا يشعر بالنقص؟ المدينة كلها تشعر بالنقص .. ؟ هذه اللعبة التي أعتدنا ممارستها ماذا تعني ؟ (لزميله) هل تعرف أنت ماذا تعني .؟

معلوف : وسيلة تسلية .. ليس اكثر .

الحلزوني : لا يامعلوف .. انها وسيلة هروبنا من الواقع .. بل هي الهروب كله .

معلوف : لا ! انت اليوم شيء آخر .. ماذا حدث لك بالضبط .؟

الحلزوني : البارحة شعرت بحقارة حياتي ، لقد ادركت فعلا ان الانسان اصغر كائن على هذا الكوكب .

معلوف : لا تتألم كثيرا .. هذا يعود الى انك لم تشرب معنا .

الحلزوني : ولن اشرب فيما بعد مطلقا .

معلوف : أوه .. هذا قرار سابق لاوانه ..

الحلزوني : (بعد قليل) لقد جاءوا البارحة الى بيتي وأخذوا ولدي .

معلوف : من هم .؟

الحلزوني : الذئاب ..

معلوف : كيف حدث .؟

الحلزوني : قالوا .. أنه عدو للسلطان .

معلوف : وما دليلهم .؟

الحلزوني : منشور صغير وجدوه معه .

معلوف : لا عليك .. انها تهمة آلاف الناس .

رجب : (آتيا) ماذا .. ؟ سنلعب بهذا العدد ؟ .

معلوف : هيا بنا نبدأ ... والبقية تأتي .

(يجلسون على الارض في شكل دائري يأخذ معلوف الحذاء ويرميه عاليا حسب قانون اللعبة .. بعد ثوان يسقط الحذاء على الارض ويستقر على وضع طبيعي ..)

أوه .. يبدو أن حظي جميل هذا النهار ، ها قد صرت وزيرا .. اعطني السوط من فضلك .

(الحلزوني يناوله السوط ويشرع في تكرار اللعبة .

الحذاء يسقط على الارض بحيث يختلف وضع كل فردة حذاء عن الآخرى ..)

الحلزوني : (بأستياء) سارق .. بداية طيبة .

معلوف : (ضاحكا) هذا جزاء من لا يشرب ماء الحياة .. بالمناسبة ذكرتني بخبر مهم .

رجب : (يتناول الحذاء) أنت مثقل بالاخبار هذا النهار .

الحلزوني : قله لنا .

معلوف : (يلتفت ناحية النافذة ويهمس) هل سمعتما عن سرقة السلطان .؟

الحلزوني : ماذا .. السلطان يسرق .؟

معلوف : قالوا انه ملأ سفينته بالذهب وارسلها الى بلاد العجم .

الحلزوني : يالرب السماوات .. سفينة ذهب .؟

معلوف : (مؤكدا) سفينة ذهب .

رجب : كان الله في عونه .

الحلزوني : انها مجرد اشاعة .. أليس كذلك يا شاعر البؤس .. ؟

رجب : وما علاقتي بهذا حتى تسألني عنه .

معلوف : عساك تعرف الحقيقة .

الحلزوني : افرش لنا ما في جمجمة راسك حتى نعرف الامور .

معلوف : جمجمة راسه مليئة بالكحول (يضحك) .

رجب : لا اعرف شيئا .

معلوف : وسفينة الذهب ؟ الم تسمع بقصتها . ؟

رجب : سمعت ...

الحلوزني : اذن القصة صحيحة .

رجب : تلزمنا وسيلة لغربلة ما نسمع .

(ضوضاء في الخارج)

معلوف : وصل الاخرون .

رجب : هذا احسن .

(يدخل بقية الزملاء .. وعددهم ثلاثة وآخرهم اعرج ..)

الحلزوني : لقد تأخرتم .. ما الخبر ؟

عثمان : (وهو اول الثالوث الجديد) كنا نبحث عن انفسنا ..

معلوف : واين وجدتم انفسكم .. ؟

الاعرج : في صناديق الزبالة .. (يضحكون جميعا .. ولكن بمرارة ..)

الحلزوني : سمعت انك كنت نجم سهرة البارحة .

الاعرج : ذلك من وحي الخمرة يا حبيبي .

ابراهيـم : الا اننا اشبعناه ضربا .

(يضحكون بالشكل المعتـاد . ينظـم الثالوث الجديد الى الحلقة ..

تحصر الاضواء .. ويبدأ اللعب من جديد برتابة وسكون ..

الاعرج يأخذ الحذاء ويلقيه عاليا .. بعد قليل يسقط الحذاء مستقرا على وجهه ..)

الاعـرج : (صائحـا) آه .. سـلطان .. سلطان .. (متوعدا) الان سأثأر لنفسي .. سـأكون اشد عليكم من السلطان زيد .

رجـب : قد لا تستطيع .. فجلادك ناعم بعض الشيء (يضحكون ..)

(تطفأ الاضواء في الجانـب الايمن ، وتضاء في نفس المستوى من الجانـب الايسـر — حيثما يوجـد الكرسي او العرش ..

يدخل الاعرج تحت دائرة النور ويتبعه معلوف ، يأخذ الاخير الرداء ويضعه على كتف الاعرج . وكذلك يضع له التاج على رأسه .. واذ يصبح الاعرج في هيئة السلطان زيد ، يصعد عـلى كرسي العرش ويتمدد فيه فارشا كل اطرافه ..)

معلـوف : (يقدم ناحية جمهور الصالة)

ايها السادة ، مساء الخير .

ها انتم ترون ، حين يكتمل العدد المعتـاد تبدأ اللعبة بالشكل المعتاد :

التـاج على رأس السلطان . (يشـير الى الاعرج ..) والسوط في يد الوزير (يشير الى نفسه ..)

وتحت هذا وذاك ، فريق من التعسـاء

وفريق آخر من السعداء ..

(تعود الاضواء الى الجانب الايمن ... يستمر اللعب .)

جميلة مغرية تدور الكرة بينهما ،

فأذا فاز بها الطرف الاول ، نال اللكمـات والطعنات .

واذا فاز بها الطرف الثاني ، نال التصفيق والقبلات .. تناقض واضح ايها السادة . ولكن ذلك هو قانون اللعبة .

وهذا ما سنعرضه عليكم في مسرحيتنا هذه :

الحـدث الاول ..

(تعود الاضاءة الى الجانب الايمن ..)

عثمـان : (يأخذ الحذاء ويستعد لمباشرة اللعبة) يا فتاح .. يا عليم ..

(يرمي الحـذاء عاليـا .. بعد قليل يسقط الحذاء وسط المجموعة بحيث يختلف وضـع كل فردة حذاء عـن الاخرى ..)

رجـب : (صائحا) سارق .. سيبدأ بك المشوار .

(قطع .. / ونعني بهـذا المصطلـح انتقال الاضاءة من الجانب الايمن الى الجانب الايسر او العكس ..

... الان يدخل عثمان — وعلى وجهه قناع لرجل بائس — ويقف امام الاعرج الذي يلعب الان دور السلطان ..)

معلـوف : (يحوم حول الضحية) مولاي .. هـذا الشحاذ جاءت به الشرطة .

الاعـرج : ولـم .. ؟

معلـوف : متلبسا بجريمة سرقة .

الاعـرج : (كالملسوع) سرقة .. ؟ أعوذ بالله .. اللهم احفظنا .

معلـوف : انظر الى ملامحه ياسيدي السلطان وسترى انه سارق محترف .

الاعـرج : تعال .. ارني ملامحك ، اقترب مني اكثر .. اريد ان ارى .. اريد ان اشم .. لم يسبق لي ان رأيت سـارقا .. ومحترفا بالـذات كحضرتكم .. (ينظر اليه جيدا) أوه .. يا للعجب ، وجه غريب ، ولكن له ملامـح كملامحنا ، انه يحمر خجلا كوجوهنا ..

معلـوف : وجوهنا لا تعرف الخجل يا سيدي .

الاعـرج : هذا صحيح .

عثمـان : وماذا أكون انا يا مولاي ان لم اكن بشرا ..؟

الاعـرج : آه .. سؤال محير فعلا .. المعذرة يا ايها السارق ، لست خبيرا انا بالاجناس ..

عثمـان : ولكني مثلكم يا مولاي .

الاعـرج : واللـه ..؟

عثمـان : والله .. ولا بأس في ان تضع هذه الملاحظة الصغيرة في راس سموكم .

الاعـرج : ياوزيرنا .. هل نحن في عالمنا ام اننا في عالم يخص مخلوقات اخرى ؟

معلـوف : الحق .. الحق اقول يا سيدي .

الاعـرج : قل .. اني اسمع .

معلـوف : (يتجه الى الناحية الثانيـة بحيث يصبـح الاعرج في الوسط)
بين العالمين يا سيدي ، عالم الصفوة المختارة وعالم المخلوقات الدنيا .

الاعـرج : (بشموخ الحكام) وهذا الذي اراه .. ؟

معلـوف : لص .. آت من عالمه الفريب .

الاعـرج : حسنا .. اذن انت لص ؟

عثمـان : ها أنت قد عرفت .

الاعـرج : حسنا .. ولماذا انت لص ، وكيف اصبحت لصا ؟ وما هي مؤهلاتك لتكون لصا ناجحا ..؟

عثمـان : سل الظروف يا سيدي .

الاعـرج : (ضاحكا بتنغيم مميز) حسنا .. سـارق من نوع القرود وفيلسوف ايضا .. (بحزم) هل انت مثقف .. ؟

عثمـان : أعـوذ باللـه .

الاعـرج : اذن .. لماذا كلماتك غير مفهومة ؟

عثمـان : لا اشعر بذلك .

الاعـرج : انا اكذب اذن .. اليس كذلك ؟

عثمـان : استغفر الله .

الاعـرج : بلى .. انا اكذب .. اعترف ، قل ذلك .

عثمـان : وهو كذلك .

الاعـرج : هـه .. انطق .

عثمـان : كما تريد .. (يحاول ان ينطق بالكلمـة . الاعرج يترقب) انا اكذب .

الاعـرج : (يستنفد صبره) يا .. يا حضرة السارق ، اريدك ان تقول عني .. عني انا ، السلطان زيد يكذب .. اظنك تستطيع ذلك .. ؟

عثمـان : (مغلوبا على امره) اظن ذلك ..

الاعـرج : قلها اذن ..

عثمـان : (يحاول ان يقول) اهي حقيقتك .. ؟

الاعـرج : وما شأنك انت ، طالما اني اريد ان يقال عني ذلك ؟

عثمـان : ان يقـال عنك ماذا ياسيدي ؟

الاعـرج : انا كذاب .

عثمـان : حسنا .. سننفذ الاوامر (صائحا) يا ناس ، انتم ايها الناس .. السلطان الجليل ، مولانا العظيم (زيد بن مرة) كذاب .. بل واكبـر كذاب عرفه التاريخ . اننا نعلن ذلك حسب رغبة الجلالة . والحاضـر يبلـغ الغائـب (للاعرج) هه .. هل أعجبك هذا النداء ..؟

الاعـرج : (ناظرا اليه في برود) الان .. استطيع ان اصدر امرا بسلخ جلدك .

عثمـان : (بفزع) سيدي .

الاعـرج : (منتفضا) ولا كلمة .. (فترة صمت) قل لي : ماذا سرقت ؟

عثمـان : هم يعرفون ما سرقت .

الاعـرج : ولكني لا اعرف .

عثمـان : سلهم يا سيدي توفر بذلك عني عبئا ثقيلا ..

الاعـرج : باللعجـب .. تسـرق وتخجـل من ذكـر ما سرقت .. (غاضبا) ماذا سرقت .. ؟

عثمـان : (مرتجفا) فستان ياسيدي .. فستان .

الاعـرج : (مندهشا) فستان .. ؟

عثمـان : نعم .. فستان .. شيء بسـيط ، اليس كذلك يا سيدي ؟

الاعـرج : (بعد فترة من التفكير) فستان .. (ينفجر ضاحكا ..)

عثمـان : (يضحك مجاملة)

الاعـرج : ولماذا سرقت الفستان ..؟

عثمـان : سرقته لأبنتي ..

الاعـرج : لابنتك ..؟ (يضحـك مـن جديـد بنفس الحرارة) آه .. المعذرة كنت اظنـك قـد سرقته لبقرتك الحلوب .

عثمـان : ايه .. ضاع زمن الابقار .. لم تعدلي ابقار يا سيدي ، لقد صادروها مني ..

الاعـرج : هـذا لا يهم .. لماذا سـرقت الفستان ؟ أجبني .

عثمـان : لترتديه ابنتي الصغيرة حين تذهـب الـى المدرسة .

الاعـرج : مبرر سخيف .

عثمـان : لقد فعلت ذلك مرغما ..

الاعـرج : واين الارغـام في هذا ؟

عثمـان : ابنتي الصغيرة لن تذهب الى المدرسة اذا لم اشتر لها فستانا جديدا .

الاعـرج : وان لم تذهـب .. مـاذا سيحدث ؟ هل سيتغير وجه التاريخ .. ؟

عثمـان : اريدها ان تتعلم يا سيدي ، كفاني بؤسا ، لقد ذقت مرارة الجهل والغباء ، ولا اريده ان يفترس مستقبل ابنائي .

الاعـرج : العلم ليس لابناء الشحاذين .. اظنك تعرف ذلك .. ؟

عثمـان : (بتسامح) سامحك الله يا سيدي السلطان.

الاعرج اخرس .. (يقف غاضبا .. يصرخ فجأة وهو يطوف ارجاء المكان ..)

الى الوزراء .. الى الوكلاء .. الى اهل راس المال .. الى جميع المقربين من حزب السلطان الحاكم بأمر الله والشعب . عليكم بأحتكار العلم .. والثقافة .. وكل اشكال المعرفة . ولتقفل ـ ابتداء من الان ـ ابواب المدارس امام ابناء الشحاذين والطبقة المسحوقة . يعمل بهذا القرار من تاريخ صدوره ، وينشر في الجريدة الرسمية ..

عثمـان : (رافضا) لا .. لا يمكن ان يحدث هذا ..

الاعـرج : بل سيحدث ..

عثمـان : (متمردا) لن يحدث (يهجم على الاعـرج) لن يحدث هذا .

(صفارة انذار ، يدخل بقية الزملاء في دور عسس السلطان . في الايدي العصى الغليظة ، وعلى الراس الخودة الحديدية وينهالون على عثمان ضربا بشكل ايحائي ..)

الاعـرج : (بعد ان يسترد انفاسه) حسنا .. لن اقطع عنقك يا هذا فأنهى بؤسك . ولكني سأزيدك بؤسا على بؤسك .. خذوه .. ليسجن الف يوم ، ويجلد في كل يوم الف جلدة ..

(عسس السلطان يلتقطون عثمان بمخالبهم ثم يقذفون به في الهواء ..)

الجميـع : (صارخين) يحيا العدل .. (يخرجون)

معلـوف : (يمسح رداء سيده) لا تزعج نفسك يا سيدي .. انت مصاب بالالتهـ ارئوي، وهذا يدعو الى الراحة والاستقرار .

الاعـرج : ولكنه اتعبني هذا الخبيث .

معلـوف : لا عليك يا صاحب الجلالة ..

(قطع .. /

في الجانب الايمن .. يعود الزمـلاء الى أماكنهم ، عثمان ينزع القنـاع ويجلس في مكانه .)

رجـب : كم نحن بارعون في تصوير ما ينقصنا ..

عثمـان : حين يعجز الانسان عن الوصول الى الحقيقة يلجأ الى تزييفها ..

ابراهيـم : والزيف لعبة ممتعة ..

الحلزوني : ومن يستطيع ان ينهي هـذا الزيف الـذي يطوينا . ؟

رجـب : اود ان ارى سارق الفستان حقيقة حية ، (بتدمـر) آه .. ما اروع الانســان حين يرفض ..

عثمـان : الرافض جواد سماوي يسبق الآخرين نحو الحرية ..

الحلزوني : الرفض سلوك شـاذ ، والشـواذ ينبذهـم الدستور والدستور يملك حق قص الرقاب.

ابراهيـم : مالكم والرفض ؟ من هذا الذي يتحدث عن الرفض .؟

رجـب : (ينهض) أنا .. انا أتحدث عن الرفض ..

ابراهيـم : حسنا .. تفضل اخرج الى الساحة .. تحرر من هذا البيت الموبوء ، حاول ان تنظر الى الشمس بعيون غير ذابلة ..

الحلزوني : وستجد بجانب الشمس مقصلة السلطان ..

ابراهيـم : « وان قربك السلطان فكـن منه على حـد السنان »

رجـب : الناس تورث الامجاد ونحن نورث الخوف.. هذا الخوف اللعين القادم الينا من اعماق الامس من يساعدني على اغتيالـه .. مـن يساعدني على خنقه ؟ من .. ؟

الحلزوني : اجلس يا شاعر البؤس .. اجلس .

رجـب : يا حلزوني ... انت حقير ..

الحلزوني : اعرف ذلك. والدليل؛ وجودي في هذا المكان.

ابراهيـم : (يحاول ان يعود بهم الى جو اللعـب) ايـه يا سادة .. الدور لي هذه المرة .. استعدوا سأكون سلطانا وامنحكم حق الرفض ..

(يعود رجب الى مكانه مكسور الجناح .. يستعد الجميع لمباشرة اللعبـة من جديد .. ابراهيم يرمي الحذاء عاليا.. يسقط الحذاء بحيث يختلف وضع كل فردة حذاء عن الاخرى)

ابراهيـم : (صارخا) ياللعنه .. ياللعنة ..

عثمـان : مـاذا .. سارق ..؟

(قطع ../

في الجانب الايسر ..

معلـوف : سيدي السلطان .. يوجد سارق آخـر ينتظر دوره امام الباب ..

الاعـرج :فليتقدم .

معلـوف : (يصيح) تقدم يا حضرة السارق ..

ابراهيم : (يدخل وقد اختار له قناعا بملامح ارستقراطية) حيا الله مولاي ..

الاعرج : (يصافحه بأبتسامه) هذا سارق مؤدب .

ابراهيم : هذا قبس منكم ياسيدي .

الاعرج : هذا واضح جدا . ابن درست البروتكول .؟

ابراهيم : اخلاق مولاي خير مدرسة لنا .

الاعرج : عظيم .. عظيم .. وهل انت سارق ..؟

ابراهيم : يقولون عني ذلك .

الاعرج : وحقيقتك .. ماذا تقول .. ؟

ابراهيم : رجل اعمال بسيط ، اعمل بجد واجتهاد لاكسب لقمة عيشي .

الاعرج : رائع .. احب هؤلاء

ابراهيم : شكرا .. شكرا يا مولاي .

الاعرج : ولماذا جئت الي .. ؟

ابراهيم : ما جئت يا سيدي من تلقاء نفسي .

الاعرج : اذن ..؟

ابراهيم : (مقاطعا) هم الذين جاءوا بي اليك ..

الاعرج : لماذا .. ؟

ابراهيم : قالوا : عني استغلالي بشع .

الاعرج : ما هذه الالفاظ .. ؟

ابراهيم : ها انت ترى ، مجرد الفاظ يستعملها المثقفون .

الاعرج : وماذا تعني .. ؟

ابراهيم : يقولون : ـ والعهدة على الراوي ـ ان الاستغلالي رجل يسرق قوة عمل العمال .

الاعرج : وهل انت كذلك . ؟

ابراهيم : لا اشعر بذلك . كل الذي اعرفه ان العامل عندي ينتج مقابل سعر متفق عليه سلفا . ؟

الاعرج : وهل انت تاجر أم صاحب مصانع .. ؟

ابراهيم : (يشير باصبعيه) الاثنين معا .

الاعرج : حسنا .. (مفكرا) قل لي : هل تكسب كثيرا .؟

ابراهيم : (في لهجة تعبر عن سر عميق) مولاي .

الاعرج : كم ستدفع ثمن براءتك ؟

ابراهيم : كل ما يطلبه سيدي السلطان ، فهو له .

الاعرج : (صائحا) يا ويزر .. فليحضر الوزير توا .

معلوف : سيدي .. اوامر سيدي .

الاعرج : هذا الرجل عودوا به من حيث جاء .

معلوف : حاضر .

الاعرج : وعليكم ان تفسحوا له الطريق كلما جاء لزيارتي .

معلوف : ولكنه ..

الاعرج : (مقاطعا) براءة .. براءة .

(قطـــع ..

في الجانب الايمن :

يعود ابراهيم الى مكانه بعد ان ينزع القناع ..)

رجب : (لابراهيم) موفق .. اختيارك لهذه الشخصية .

ابراهيم : هذا ليس جديدا عليّ كما تعرف .

الحلوزني : ولكنها بعيدة عن الواقع .

رجب : بعيدة عن الواقع .. ؟ كيف .. ؟

الحلزوني : السلطان لا يطمع في احد .

رجب : بلى .. السلاطين يطمحون فينا كلنا .

الحلوزني : هذه القسوة على الحكومة لا يملكها الا الفقراء، انها نتيجة من نتائج البؤس .

رجب : والفقراء هم نبض الامة ، والبؤس شرارة الثورة .

الحلوزني : اعرف انك تهوى الادب .

الاعرج : ماذا جرى يا جماعة .. ؟

معلوف : سنعقب على كل مشهد .؟

رجب : وما المانع .. سنتسلى بشكل افضل .

ابراهيم : ولكن الوقت ضيق .

رجب : لا يهمنا الوقت .. نريد ان نبحث مشاكلنا

معلوف : جئنا لنلعب لا لنتعاطى السياسة .

الحلزوني : االعب .. أم انتظر المداولة .. ؟

رجب : دع الحذاء .. الدور ليس لك . على اية حال .

عثمان : مزاجك مختلف هذا النهار يا حلزوني .. انك تدافع عن السلطان في كل مواقفه .

الحلزوني : لاني اعرف من هو السلطان ، لقد عشت سنة كاملة في السجن (ينهض متثاقلا ..) تعلمت فيها معنى الخوف ، وطعم الخوف ، رايت بعيني اظافر الانسان وهي تخلع من الجذور ، احسست بمعنى الالم حين ينزع شعر العانة من المنبت . وهنا الكل يتكلم عن الرفض .. الكل يتكلم عن جور السلطان، يقتات من موائد الفقراء .

رجب : اذن انت تدرك هذه الحقيقة .

الحلزوني : وادرك ايضا ياسيدي الفاضل : ان السلطان سيف ومقصلة .

عثمـان : كثيرون قبل السلطان اتخذوا من هذه الاشياء شعارهم ، ولكن الانسان هزمهم .. هذه مسألة تاريخية .

الحلزوني : التاريخ حكايات عجائز .. هذا ما عرفته منذ الصفر . ولقد اكتشفت صدق هذا ، حين كنت رجلا من رجال المحاكم .

رجـب : انت الان تلعب لعبة خاسرة وسخيفة في ذات الوقت .. انت الان تراوغ وتختلف لنفسك المبرر ، لتقوم بشيء يؤدي الى اطلاق سراح ابنك ..

الحلزوني : وهذا من حقي ..

رجـب : ابنك موقفه شريف وانت لاتملكحق تدنيسه.

الحلزوني : موقفه شريف .؟ ما قيمة هذه الشـهادة ؟ ولماذا اذن لا يكون لك نفس الموقف بدلا من ان تحشر نفسك في هذا البيت الموبوء صانعا من خيالاتك مواقف بطولية .

رجـب : لم تجيء الساعة بعد .

الحلزوني : قل يا شاعر البؤس : الم تشاهد في حياتـك رأس الانسان وهو يتدلى ؟ ألم تر ، وانت في حالة الالهام الشعري ، جسد الانسـان كالنافورة يطرد من جوفهالدماء الساخنة..؟ وانت يا عثمان الخطيب ، لقد كنت مدرسا لمادة النحو ، وكنت مشهورا بكثرة الاطلاع، فهل شاهدت صورة كهذه ..؟

هل رايتها انت يا ابراهيم حين كنت موظفا في محفوظات الصحيفة ، وحين كانت الصحف تأتيك من البقاع البعيدة ، لقد كنت تطوف العالم ، جالسا على مقعدك المتهالك . ولكنك لم تر ما رأيت .. نعم .. لم تر ما رأيته.. انا وحدي الذي رأيت ذلك لاني كنت وكيلا للنيابة ، وعرفت مشاكل الناس عن قـرب ودفعت بأعداد رهيبة نحو مصير رسمته لها ولكني ارفض ان يكون جسد ابني هو تلك النافورة التي اتحدث لكم عنها .. ارفض ان تكون نهاية ابني على هذه الحال .

عثمـان : نحن نقودك نحو هذا الرفض .

الحلزوني : وطاعة السلطان نوع من الرفض .

رجـب : الرفض هو ان تقول لا .

الحلزوني : سأقول لا .. ولكن للجوع .. للتشـرد ، للضياع .. افضل ان يقهرني السلطان على ان تقهرني الحياة ..

الاعـرج : (من بعيد) نريد ان نلعب يا جماعة .

ابراهيـم : تضيعون الوقت في استرجاع مـاض كلـه نكسـات .

الحلوزني : شيء واحد ارجوه .. ان التقي بالمراة التـي اعطت المنشور لابني .. ان التقي بها لاغرس اظافري في عنقها حتى الممـات .

ابراهيـم : ستلتقي .. ستلتقي بعون الله .. هيا عودوا الى قواعدكم .

(يعودون لوضعهم الاول ..
رجب يأخذ الحذاء ويكرر اللعبة ..
.. الحذاء يستقر على نفس الوضـع السابق)

رجـب : (آن سقوط الحذاء) كل محاولات المتمـرد فشلت .

ابراهيـم : قم .. واقبض نصيبك .

عثمـان : السلطان الاعرج ينتظرك .. ارنا العلاقـة التاريخية بين الشعراء والبلاط .

رجـب : سأريكم ما هو أهم .

(قطع : ـ
في الجانب الايسر .)

معلـوف : سيدي السلطان ، استلم هذا السارق .

الاعـرج : هاتوه .. فليتقدم .

معلـوف : (يدفع رجب الى الامام .. رجب يضع على وجهه قناعا لرجل حانق) تقدم ... تقدم .

رجـب : لا تلمسني .

معلـوف : حذار يا سيدي .. انه عنيد بعض الشيء .

الاعـرج : هل انت كذلك .؟

رجـب : نعم .. انا كذلك .

الاعـرج : لا بأس .. عندنا عـلاج ملائـم لمثل هـذه الاعراض .

رجـب : والان .. ماذا تريدون مني ..؟

الاعـرج : ان تعترف : بأنك سارق .

رجـب : انا سارق .. أهذا أمر غريب .. ؟

الاعـرج : ربما لا .. ولكنك تعرف اننا ...

رجـب : (مقاطعا) انكم تمثلون الحكومـة ، وتريدون محاكمتي .

الاعـرج : هذا وجه الحق ..

رجـب : وسفينة الذهب .. ؟

(صمت .. يتبادل الاعرج ومعلـوف نظرات تعبر عـن كبرياء بيروقراطـي

بطريقة ساخرة .)

معلوف : بالمناسبة يا سيدي .. بعد الاطلاع على ملفات التحقيق ودراسة كل اقوال المتهم ، اتضح لنا انه يقوم بنشاط معاد لمولانا .

الاعرج : هل هذا صحيح . ؟

رجب : اذا كانت هذه جريمة ، فعليكم ان تحاكموا الشعب كله .

الاعرج : تعني : ان الشعب كله ضدنا ؟

رجب : اظنكم تدركون ذلك جيدا .

الاعرج : ولماذا ؟

رجب : هذا سؤال تقليدي .. ولذا اعتذر عن الاجابة.

الاعرج : ولكن لماذا يكون الشعب ضدنا ، ونحن الذين نضع كل ثقلنا بجانب القضية .. ؟

رجب : هذا الثقل المشبوه .

الاعرج : اتشك في اخلاصنا .. ؟

رجب : لقد استوعب الناس ابعاد القضية ، ولم تعد الاساليب الملتوية قادرة على ان تعبر عن مكنون ذاتها .

الاعرج : (يتململ ..) لم افهم .

رجب : ولن تفهم ..

الاعرج : حاول ان توضح القصد .

رجب : اقول : ان وقوف الاحزاب الرجعية بجانب القضية التي تشغل جل الناس لا يستطيع ان يغطي ما يجري في الشوارع الخلفية .
(فترة صمت ..)

الاعرج : (يحدق في رجب مليا) أانت شاعر . ؟

رجب : نعم .. « رغم مخبرك الوضيع . »

الاعرج : كان للشعراء علاقة حميمة بالبلاط .

رجب : وكان الشعر لعبة مبتذلة ..

الاعرج : (منتفضا) هذا سارق طويل اللسان .

رجب : اسمع يا سلطان الكلب .. انا شاعر ، ولي مكانتي الشعبية قبل ان يصدر حكمك اللعين قرار اعفائي من مهنتي القلمية .. انا شاعر كبير . ولا يشرفني ان أغرس اصابعي العشرة في عينيك .. وعليك ان تعرف انني لا اهان .
(يركع رجب على اربع .. ويكشف عن ظهره)
تعال يا وزير واضرب كما يحلو لك ..

معلوف : (يتقدم ناحية رجب شاهرا سوطه) حسنا.. على نفسها جنت براقش .

الاعرج : (صارخا) لا .. لا تجلده .. خذه الى المقصلة .

معلوف : اعدام . ؟

الاعرج : لو سمحتم يا سيادة الوزير .

رجب : لا .. انا احتج .. حق (الفيتو) يا عالم يا ناس ..

(في هذه الاثناء تنزل شاشة بيضاء ويظهر هذا المشهد في شكل ايمائي .. يتراءى لنا خيال السياف ورجب مكبلا با لاغلال ..

معلوف : (يتكلم والسياف في حالة تجسيد لحركة تتلاءم مع كلماته) ويوضع راس المتهم على خشبة اسطوانية .. يرفع السياف ذراعيه .. دقات طبول (تظهر دقات الطبول) واصوات نفير .. (تظهر اصوات النفير .) لحظات ويهوى السياف على العنق .. وحين يهوى يكون كل شيء قد تم على ما يرام حسب رغبة صاحب الجلالة .

(تستمر دقات الطبول .. وايضا اصوات النفير الى ان يختفي السياف.
قطع : ـ
في الجانب الايمن .
يدخل رجب ويجلس في مكانه .. يأخذ الزميل الذي بجواره وليكن ـ الحلزوني ـ الحذاء ويشرع في اللعب .. بعد لحظات يسقط الحذاء مستقرا على وجهه .

الجميع : (يصرخون) سلطان .. سلطان جديد (يصفقون) اضاءة عامة ..
(الزملاء يضعون الاقنعة على وجوهم ويمسكون العصي بالشكل الذي تمسك به لبنادق ، ويقتحمون الطرف الذي يقعد به الاعرج .. بينما ينتفض هذا الاخير مصطنعا اشد حالات الهلع والاضطراب .

الجميع : (بأصوات متداخلة) .
ـ انزع التاج ،
ـ انزع الرداء ،
ـ ارحل عن القصر .

يتقدم معلوف نحو الاعرج وينزع عنه الرداء والتاج ويسلمها الى الحلزوني

.... وفجأة يأتي صوت المنادي .

صوت المنادي : الى جميع اهالي البلاد .. اليكم هـذا البيان لقد أطيح بحكم السلطان زيد ، وتولى الحكم السلطان (زياد) وغـدا سيكون الاحتفال الكبير امام القصر المعروف ، عند الساعة ١٠/٠٠ صباحا والحاضر يبلـغ الغائب ..

(يتلاشى الصوت .)

الزملاء في حالة انشداه ....

اظـلام ...

الحـدث الثـاني

المنظر :

على الجـدار البعيـد يوجد شـعار الدولة : ـ

« سيفان موضوعان بشكل متقاطع.. »

تتوسط المسرح لوحـة كبيرة تحمـل صورة السلطان وتحتها عبارة بخط عريض واضح ، تقول « عاش السلطان زيد » .

اضواء باهتة تسلط على المكان .. بعد فترة ليست قليلة جدا يدخل ثلاثـة رجال من عمال الزينة يحملون ادواتهم اللازمة لاعداد المنصة، وتعليق الورود. يصعد احدهم على السلم ويزيل شعار الدولة القديم ويضع بدلا منه شعار الدولة الجديد ..

انه نفس الشعار ، لم يتغير شيء اللهم الا وضع السيفين او لونهما .

اما العامل الثاني فيهتم بالعبارة المكتوبة تحت الصورة حيث يأخـذ فرشـاته المليئة بالدهان ويضع كلمـة (زياد) بدلا من اسم السلطان المخلوع ، وبهذا تصبح العبارة ملائمة للحدث الجديد. وفي هذه الوقت الذي يتم فيه تنفيـذ هذه المهمة نسمع هذا الحوار :

صوت ١ : مولاي السلطان .

صوت ٢ : اهلا يا وزيرنا .. هه ما اخبار الشعب ؟

صـوت : ينتظرون مقدمك الجليل .

صوت ٢ : أحقـا ؟

صوت ١ : لم تكن مدينتنا بشكلها الحالي .. لقد ارتدت ابهى حلة عرفها التاريخ ، صور مولاي في كل مكان ، مجللة بالورود والزهور ، وعبارات التقدير والحب والاعجاب .

صوت ٢ : هل علق الشعب صوري ؟

صوت ١ : لقد علقها على جدران قلبه قبل ان يعلقها على جدران المدينة .

صوت ٢ : (مبتهجا) أهذا صحيح ؟

صوت ١ : اجل .. اجل .

صوت ٢ : واي الصور من صوري ؟

صوت ١ : كل صورك يامولاي .

صوت ٢ : حسنا .. (كمن يريد ان يلقي سرا) قل لي :ـ هل يوجد نساء بين المحتشدين ؟

صوت ١ : ابدا يا سيدي .. هذا يؤدي الى الانفجار .

صوت ٢ : واسـفاه .

صوت ١ : سيكون لهن مكان آخر .. حيث يتطلعن الى مولاي من شرفة البيوت، ويطلقن زغاريدهن، وينثرن الورود والقبلات .

صوت ٢ : آه .. القبـلات .. القبـلات اجمـل ما في الموضوع .

صوت ١ : هذا قول حكيم .

صوت ٢ : (صمت .. خطوات) قل لي يا... يا وزيرنا.

صوت ١ : عن ماذا يا مولاي ؟

صوت ٢ : ما اخبار الخزانة ؟

صوت ١ : الحق .. الحق يا مولاي انها لا تكفي حاجـة الشعب .

صوت ٢ : لا عليك .. لا عليك .. لم نفكر بعد في هـذه المسألة .

صوت ١ : اذن ما الذي يعنيه سيدي ؟

صوت ٢ : اعني .. هل الخزانة تكفي حاجتنا نحن ؟

صوت ١ (مستدركا) آه .. نحن وما نملك لسـيدي السلطان (يضحك) جزاك الله خيرا يا حاتم الطائي ! (يضحكان)

صوت ١ : (ولكن .. هل سيدي السلطان يعرف ان السلطان السابق وحزبه العميل كانا مبذرين؟

صوت ٢ : (قاذفا بالجواب بملء الاوداج) معلـوم .. معلوم .

صوت ١ : واظنكم لهذا السبب قتلتموه ؟

صوت ٢ : والفينا حزبه الرجعي . وجئنا لنحل محلـه ونزرع العدل والسلام .

صوت ١ : حللت اهلا .. وجئت سهلا .

صوت ٢ : شكرا .. شكرا .

صوت ١ : العفو .. (صمت) ولكن يا مولاي

صوت ٢ : نعم يا وزيرنا .

صوت ١ : (بتردد) لعل سيدي يعلم ايضا بأخبار الجوع ؟

صوت ٢ : معلوم .. معلوم ، سنفكر في الحل .

صوت ١ : وأكواخ الصفيح .. ؟

صوت ٢ : معلوم .. معلوم ، سنفكر في الحل .

صوت ١ والسجون المزدحمة بالسكان ؟

صوت ٢ : معلوم .. معلوم ، سنفكر في الحل . (تتلاشى الاصوات)

العامل ١ : يحيا العدل .. (يسقط من السلم)

العامل ٢ : الله يعطيك العافية .

العامل ٣ : (مقتربا من الصور) تعرفون .. سيتوفر الخبز .

العامل ٢ : كيف عرفت ؟

العامل ٣ : وجه السلطان يقول لي ذلك .

العامل ١ : صح .. ولكن الخبز الشامي فقط .

العامل ٢ : المهم ان يتوفر .

العامل ٣ : الخبز خبز مهما اختلفت هويته .

العامل ٢ : ولكن ما سر توفر هذا النوع من الخبز ؟

العامل ١ : لأن وجه مولانا باهت كالخبز الشامي .

العامل ٢ : لو سمعوك لقطعوا لسانك .

العامل ١ : طظ ...

العامل ٢ : انك تلعب بلقمة عيشك .

العامل ١ : ولو .. اخوك حر طليق ، كالطير في العلياء، لا أمراة في البيت ، ولا رصيد في المصارف .

العامل ٢ : ستفرج ان شاء الله .

العامل ٣ : في وجه هذا السلطان بركة .

العامل ١ : نعم .. الخبز الشامي بركة .

العامل ٣ : لا تيأس .

العامل ١ : يا اصدقائي .. الربيع يعرف بمجرد ان تفتح باب دارك .

العامل ٢ : لتنظر اذن حتى يفتح باب الدار .

العامل ١ اوه .. انتم نيام .. لقد فتح الباب ، وتأكدنا ان الفصل القادم هو فصل اعصار وليس ربيعا .

العامل ٣ : كيف عرفت ؟

العامل ١ : (يستخرج ورقة مطوية) هذه الورقة ..

العامل ٢ :ما أمرها .. ؟

العامل ١ : قالت لي الحقيقة .

العامل ٣ : ومتى كان الورق يسع كل الحقيقة ؟

العامل ١ : وتلك المعجزة .

العامل ٢ : ما الامر على وجه التحديد ؟

العامل ٣ : احك لنا .

العامل ١ : اشياء لا تصدق .

العامل ٢ : قد لا نرى فيها ما تراه انت .

العامل ٣ : وقد نرى ما هو اعظم .

العامل ١ : آه .. ايها الاصدقاء ، لقد ادركت ان هذا البلد سينتصر .

العامل ٣ : ادراك هزيل ، هذا الذي تمدك به كلمات ملقاة على الورق .

العامل ١ : الكلمة عالم مهول .

العامل ٢ : ولكنها لا تسد فراغ امعائي .

العامل ١ : بينما تسد فراغا أشد .. وأوسع .. واخطر .

العامل ٣ : لا يعنينا هذا الامر .

العامل ٢ : امر هذه الورقة ، هو وحده ما يعنينا الان .

العامل ١ : (كمن يحلم) كانت جميلة تلك البائعة وكان تفاحها ايضا جميلا .

العامل ٣ : ماذا تقول . ؟

العامل ١ : (موصلا ..) نعم كانت جميلة .. هذا ما اظنه .

العامل ٢ : بدانا رحلة القرف .

العامل ١ : وذكية .. ذكية جدا .

العامل ٣ : (يهزه بعنف) من هي .. ؟

العامل ١ : التي اعطتني الورقة .

العامل ٢ : (ضاحكا بسخرية) انت حبيبي .. انت فارس الاحلام ، سأرحل معك الى القمر .. هذا ما كتبته لك في هذه الورقة .. اليس كذلك ؟

العامل ٣ : (مكملا) ووعدتك بأنها ستنتحر ان لم تتزوجك .

العامل ٢ : اظنها قد كتبت لك ايضا بعض العبارات الرخيصة التي تعلمتها من افلامنا السوقية .. ؟

العامل ٣ : لا بأس ان تقرأ لنا بعضا منها .

العامل ٢ : انه امر مسل على اية حال .

العامل ٣ : اقرأ .. اقرأ لنا .

العامل ١ : حسنا ... سأقرأ .

(يفتح الورقة .. ثم يلتفت يمينا ويسارا .. يتفقد المكان بنظراته . ثم للعامل ٢ ..)

الا تقرأ انت الاخر ؟

العامل ٢ : بلى .. ولكن كلمات العشاق تهزني .

العامل ١ : وهو المطلوب . (يمد له الورقة) اقرأ .

العامل ٣ : صوته لا يتلاءم وكلمات العشق .

العامل ١ : قد نكشف العكس .

العامل ٢ : (يتطلع في الورقة .. لحظات وينتفض كالملسوع) يااللهول منشور .. (يرتعش) ضد السلطان الجديد .

العامل ٣ : ماذا .. ؟ منشور ؟

العامل ١ : اقرأ صديقي .. تأكد جيدا من معنى الحب .

العامل ٢ : (وقد تبدل لونه وارتجفت مفاصله) خذ .. خذ ورقتك .

العامل ١ : لا عليك يا صديقي .

العامل ٣ : ولكن ما قصته .. ؟

العامل ١ : هي التي أعطتني اياه .

العامل ٣ : من هي .. ؟

العامل ٢ (يجفف عرقه) بائعة التفاح طبعا .

العامل ١ : ها انت قد عرفت الان .

العامل ٣ : ستؤذي نفسك يا صديقي .

العامل ١ : بسيطة ..

العامل ٣ : ولكن الامر خطير .

العامل ١ : ككل امورنا .

العامل ٢ : انت .. انت جردان ، كيف تمد يدك لمنشور كهذا ؟

العامل ٢ وهل هذه الورقة مجرد قرطاس .. ؟

العامل ٣ : رجال السلطان لن يصدقوا ذلك .

العامل ١ : لانها تدين ولي نعمتهم ..

العامل ٢ : ومن هذه البائعة حتى تدين السلطان وجمهوره ؟ ..

العامل ١ : والبائعة ايضا تمثل جمهورها .

العامل ٣ : ولكنه جمهور خاسر .

العامل ١ : الحقيقة ينبغي ان تظهر .

العامل ٢ : اي حقيقة .. ؟

العامل ١ : حقيقة .. كون البلاد تغرق .

العامل ٣ : بل أنت .. انت الذي تغرق .

العامل ١ : انا احد ركاب السفينة التعسة .

العامل ٢ : اذن ، لماذا لا تسلم انفسنا للربان الجديد . ؟

العامل ١ : ما فائدة الجديد اذا كان تكرارا مبتذلا للقديم . ؟

العامل ٢ : (بسأم ..) فلسفة ..

العامل ٣ : وجوع .. هل يتحدان .. ؟

العامل ١ : تشكون الجوع ، ولا تريدون البحث عن المصدر .

العامل ٢ : المصدر .. هل تعرفه انت . ؟

العامل ١ : (متحمسا) نعم .. بأطلاعي على هذا المنشور .

العامل ٣ : منشور بقلم امراة بائسة .. تطور رهيب لما يجري عندنا .

العامل ٢ : (موافقا بأسف) آخر زمن .. والنساء ايضا يمارسن السياسة .

العامل ١ : ليست هي التي حررته .

العامل ٣ : لعل المحرر اسوا حالا .

العامل ١ : ليس عملا لفرد كما يبدو .

العامل ٣ : وماذا يبدو لك . ؟

العامل ٢ (متقدما نحوه) الله يعطيك العافية .

(تسمع من بعيد اصوات دفوف ومزامير وهتافات عالية .)

العامل ٣ : الموكب ... الموكب جاء .

العامل ١ : الان .. سيأكل الناس وعودا جديدة .

(تدخل الان مجموعة الدراويش بدفوفها ومزاميرها ، حاملة اعلام الدولة الجديدة وصور السلطان وهي تردد ..)

الدراويش: حيا الله مولانا السلطان ، بارك الله مولانا السلطان .

(يكررون الدعاء مرارا .. وطوفون المكان مرارا .. وهم يتراقصون (يكررون الدعاء مرارا .. ويطوفون المكان مرارا .. وهم يتراقصون ويقفزون وفي هذه الاثناء يتقدم رجل انيق الملبس ويقف وراء المنصة .)

المذيع : سيداتي .. سادتي عن قريب يصل موكب السلطان ، السلطان الثائر الذي أطاح بحكم آل زيد .. سيصل سيداتي ، سادتي موكب السلطان الجليل بعد بضعة ثوان ، وسيشرق علينا السلطان (زياد) بطلعته البهية (هتاف) .

سيداتي .. سادتي . ان الجماهير هنا تهتف من الاعماق بصوت واحد

اصوات : آه .. من الارهاب .

آه ... من ظلمة السجون .

المذيع : سيداتي ، سادتي نأسف لانقطاع البث الاذاعي الخارج عن نطاق ارادتنا .. نعود اليكم من جديد لنقول : ان الشعب هنا يهتف من الاعماق .

اصوات : آه ... من بسمة الفراغ .

آه ... من سياط الملل .

المذيع : مرة آخرى .. نأسف ايها السادة هذا الانقطاع .

سيداتي . سادتي الان نعود اليكم من اذاعتنا الخارجية .. ان هذا الشعب الذي ناضل كثيرا من اجل الحرية سيصل ، بعون الله .. الى المكانة التي يريدها من التطور والحضارة .. وسيدخل طور الاشتراكية والعدالة على يد السلطان الجليل .

العامل ٣ : يبدو اني سمعت هذا الكلام من قبل .

العامل ٢ : قراناه في محو الامية .

العامل ١ : وستراه مكتوبا على الخبز الشامي .

المذيع : ايتها الجماهير لتنادي بحياة هذا السلطان؟

الدراويش: حيا الله مولانا السلطان .

بارك الله مولانا السلطان .

المذيع : نعم .. ايها السادة .. بهذا الهتاف الخالد تهتف الجماهير كلها (بصوت اعلى) سيداتي. سادتي .. الان يصل الموكب الجليل ... السلطان الثائر ينزل من عربته الفخمة . انه يتجه الى المنصة .. انه يحيي الجماهير المتعطشة لرؤياه .

(تختلط مجموعة الدراويش ببقيه الناس الآخرين ويعم شيء من الهرج والمرج .. يعلو الصراخ من جديد بحياة السطان زياد .

وفي هذه الاثناء يدخل السلطان . وهو يلوح بكلتا يديه ، ويوزع الابتسامات هنا وهناك .

ثم يصعد على المنصة .. وينظر الى الجموع المحتشدة بصمت .)

المذيع : (صارخا بأعلى صوته) ها هو السلطان الجليل فلتأكل الجماهير المحرومة من وجهه الصبوح .. فلتأكل حتى تشبع .

العامل ١ : (لزميله) الم احدثكم عن الخبز الشامي .

العامل ٣ : وجه مولانا يشبع قبيلة بني عبس .

العامل ٢ : الله يعطيه العافية .

المذيع : (بنفس الحماس) ايتها الجماهير الكادحة... انك الان امام سلطان عظيم . فعليكم ان تسمعوا ما سيقوله لكم (صمت) .

السلطان : (يتكلم) الحمد لله .. (صمت . الجميع ينصتون ..) الحمد لله الذي بأمره جئنا الى هنا .. (هتاف) .

العامل ٣ : يبدو ان مولانا اماما .

العامل ٢ : انه يخطب من رأسه .

العامل ١ : وهل يخطب المرء من مناخيره .؟

السلطان : اخواتي .. خير الكلام ما قل ودل .. لقد جئنا لنحكمكم لا لنخدمكم . (متداركا) .وه عفوا ، لنخدمكم لا لنحكمكم .. (هتاف) وسنحاول ان نطبق العدالة حسب ما تسمح به الظروف .

اصوات : آه ... من الارهاب .

آه ... من ظلمة السجون .

السلطان : ولكننا نستغرب بشدة القوى المضادة وسنزيد في اجور العمال ولكننا سنوافق على ارتفاع اسعار البورصة هذه هي العدالة التي تريدها

اصوات : آه ... من بسمة الفراغ .

آه ... من سياط الملل .

السلطان : شعبي الكريم .. لقد انتشر بيننا المرض والتسول ، ولكن من اليوم سيتغير الحال تماما .. (هتاف) . لقد احسنا بأنكم مظلومون ، وانكم تعيشون تحت العبودية ولكن من اليوم لا عبودية ولا ظلم .. (هتاف) هنا .. وليسمع العالم كله ... اننا سنطبق الاشتراكية الصحيحة .. (هتاف) اننا نسمح بالاستغلال الفردي .

(يبدو الاستغراب على وجوه الناس تساؤلات .. حيرة .. صمت ..)

المذيع : (للجماهير) سادتي الكرام .. معذرة فمولانا السلطان لا ينطق حرف (القاف) لانه مصاب ببعض الزكام . وعليه فهو يقصد بكلمته الاستقلال الفردي بدلا من الاستغلال الفردي .. (هتاف) .

السلطان : وكذلك بالاستغلال الجماعي .

المذيع : (ملتقطا الكلمة) يقصد الاستقلال الجماعي (هتاف) .

السلطان : ان موكبنا يحتاج اليكم حتى يصلّ الى الشاطىء الذي نريـده .. والله ولـي التوفيق .. (هتاف)

الدراويش: الخبز ... الخبز يا مولانا .

السلطان : معلـوم .. سيتوفر الخبـز حتـى يشبـع شعبي .

الدراويش: البرد ... البرد يا مولانا .

السلطان : معلوم .. سنوقد النيران في كل اطـراف المدينة حتى يدفأ شعبي .

الدراويش: السجون .. السجون يا مولانا .

السلطان : معلوم .. ستفتح ابوابهـا حتى لا يتشـرد شعبي ..

(تعود جوقة الدراويش الى حالهـا الصاخب ، ويعود معها كل الصراخ والهرج والمرج .

السلطان ينزل الان من على المنصة والابتسامـة تجذب شـدقيه .. وفي نفس الوقت يلوح بكلتا يديه .

يغيب السلطان في وسط الزحـام .. وكذلك يغيب الصراخ .. ويتلاشى كل شيء الا بعض الشحاتين ، وشعار الدولة والظلام الرهيب . لحظات ويدخل الزملاء ، يتقدمهم الاعرج .)

الاعـرج : (شاربا حتى الثمالة) اشربوا يا سـادة ، لقد اشتدت عواصف زمن الرعب .. اشربوا حتى لا تحسوا بالبرد القارص الذي يجتاح مدينتنا .

رجـب : اخرس .. المدينة مليئة (بالبصاصين) .

عثمـان : رجال السلطان في كل مكان .

الاعـرج : (صارخا) آه .. اريـد ان أبول على رأس السلطان .. اريد ان ... ، هاتوا لي سيف عنتر ، سـأحـارب الالهة .. سـأحارب الالهة .

الحلزوني : اوف . سيفسد مزاجنا .

الاعرج : قوموا ياسادة ، ابحثوا عن انفسكم ، عن قريب تصدركم السـلاطين في صـناديق الزبالة (يسعل)اه .. تصوروا ان الانسان بكل طوله وعروضه ، وبكل تاريخه ، يصدر في صناديق الزبالة (يضحك بفزع) تصوروا ان الادمي يمكن ان يستبدل بصـندوق من الطماطم الفاسـد .

الحلزوني : (يهجم على الاعرج) اسـكت ، قلت لك .. سيسمعوننا ايها الوقح .

الاعـرج : اسجدوا على الارض الخشبية ، انتم يامـن تعيشون في زمن الرعب . حاولوا ان تقلدوا الكلاب علكم تجدون من يجود عليكم بقطعه خبز

معلوف : هيا نبعده من هنا .

ابراهيم : قلت لكم هذا .. اني اعرفه جيـدا ، لقـد احسست انه غير طبيعي .

الاعرج (يعود الى العواء) اين الاشجار .. ؟

الزملاء : لا اشجار .

الاعرج : اين الاشجار . ؟ مالي ارى الاشجار قد أختفت، مالي ارى القمر صار يرسل أشعة سوداء.؟ مالي ارى الارض قد تحولت الى بركان .. (صارخا في الزملاء) احذروا البركان ... البركان ... البركان .

الزملاء : اهدأ قليلا .. لايوجد بركان هنا .

الاعرج : بلي .. البركان يلتهم المدينة .. يلتهم الاعماق، ها هو البركان نحن الان في الجحيم .. أين، أين انتم ياسكان الجحيم ، هيا تحرروا من سيطرة هاديس .

معلوف : أسمع خطوات تقترب .

الحلزوني : (يحدق بعيدا) احذروا .. الشرطي آت .

عثمان : (يكمم فم الاعرج .. الجميـع ينصتـون .. الخطوات تقترب .. الاعرج يقاوم .)

(يدخل شرطيان : احدهما يعلق على ذراعه اشارة شاويش .)

الشاويش : ماهذه الضوضاء . ؟

الشرطي : مشاجرة . ؟

الشاويش : مابك تمسكة هكذا .. ؟ أطلق سبيله .

عثمان : انه زميلي .

الحلزوني : زميلنا كلنا .. نحن أصدقاء .

ابراهيم : هذا صحيح ، نحن اصدقاء . ولكنه (يشير الى الاعرج) تعبان بعض الشيء (الاعرج يقاوم) .

الشاويش: قلت لك : اطلق سبيله الا تفهم . ؟

الاعرج : (يتخلص من زميله ويصرخ) ، السلطان سارق ، السلطان لواط .

الشاويش : باللعنة .. انه يعلن أسرار الدولة .

معلوف : لا تسمعه يا شاويش .

رجب : انه غير طبيعي .. انت تعرف هذا طبعا .

الشرطي : ويحه ..أيقول مثل هذا على مولاي السلطان.

الحلزوني : انها زلة لسان .

عثمان : ونحن سنكتم ، السر .

الشاويش : (مبتسما) والله فرصه .. اقبض عليه يا شرطي .

الزملاء : (بتوسل) يا شاويش .؟

الشاويش : اقبض عليه .

الزملاء : أرجوك .؟

الشاويش : اقبض عليه .

الاعرج : (صارخا من جديد) السلطان ارهابي ، السلطان سارق ، السلطان لواط .

الشاويش : (غاضبا) قلت لك : اقبض عليه الا تفهم .؟

الشرطي : (يتقدم من الاعرج ويمسكه من ذراعه بقوة .)

الاعرج : اتركني .. من هذا الذي يلعب معي .؟ حين يثلجنا الصقيع لا ينفعنا المزاح .. أتركوني .

الشرطي : أسكت .. لا تقرفنا (يضاعف من قوته) .

الاعرج : اقول لكم : لا اريد المزاح .. أيتها الكلاب الضالة (يقاوم) .

الشرطي : (يضربه على رأسه) أسكت يا حقير .

الزملاء : (يتدخلون) أرجوك ياشرطي .. انه فاقد وعيه .

الشاويش : ابتعدوا أنتم .. قلت لكم أبتعدوا .. الا تفهمون .؟

(يتقدم الشاويش لمساعدة الشرطي على وضع القيود في يدي الاعرج . ولكن الاخير يقاوم بقوة لم يكن يملكها من قبل .)

الاعرج : اتركوني .. أيتها الكلاب الضالة لقد أفسدت مدينتنا .

الشاويش : (يطرح الاعرج أرضا ، ويشرع الشرطي في ضربة . بينما الزملاء يشاهدون الموقف دون اي تدخل .)

الاعرج : (يقاوم بشدة ، وهو لم يزل يصرخ) السلطان ارهابي .. السلطان سارق .. السلطان لواط (تخور قواه .. يستسلم .. يهمس) ايتها الكلاب الضالة ، لقد أفسدت مدينتنا .. لقد أفسدت مدينتنا .

(صمت .. نظرات .. الشاويش والشرطي يمسحان العرق الذي بلل وجهيهما ..)

الشاويش : (يلتفت الى الزملاء) هيا .. اذهبوا في حالكم اذهبوا .. الا تفهمون . ؟ (صارخا فيهم) فليذهب كل منكم الى سبيله ، ممنوع التجمهر .. هيا انصرفوا .. أوامر ..

(يخرج الزملاء بخطوات بطيئة كئيبة..)

الشاويش : غدا .. سيحمل ذراعي الشريط الرابع (ينحني ويجر الاعرج الى الخارج يساعده في ذلك الشرطي ...)

اظلام ...

الحدث الثالث

(المنظر : ـ

نفس المكان السابق، ونفس المحتويات. صورة السلطان زياد ، وشعار الدولة، وعبارة تتلاءم مع المقام السامي . رجب ، عثمان ، ابراهيم ، معلوف ولحظة اضطراب »

معلوف : اشتقت اليه .

ابراهيم : سنة كاملة مرت على غيابه .

رجب : ولكن صورته لم تفارق ذهني .

معلوف : كان موهبة فذة .

رجب : وكان مؤهلا لان يصبح انسانا ذا موقف .

معلوف : ولكن الموت .. سحقه .

ابراهيم : اعدامه ، كان حدثا رهيبا .

رجب : لم يبكه احد .. تصور هذا .

معلوف : كأن دموع الناس قد تلاشت وراء الاحداق .

ابراهيم : والعبرة غاصت في الحلق .

رجب : وكان السلطان يضحك بملء الاوداج حين تدحرج الراس .

معلوف : وفي الليلة التالية نال الشاويش وسام الشرف من الدرجة الاولى .

ابراهيم : لؤم غريب ، ذاك الذي رايته في عني الشاويش .

معلوف : اما انا فرأيت العكس .. ظننت انه سيشفق عليه .

رجب : لست خبيرا انت بلغة الوجوه .

ابراهيم : هذا وجه الحق .

معلوف : ولكن .. لماذا لم نتدخل في الامر .. ؟

ابراهيم : وماذا عسانا ان نفعل .. ؟

رجب : كان بامكاننا ان نفعل بعض الشيء .. ان لا نتركهما يضربانه على النحو الذي رأيناه .

عثمان : (الذي يجلس بعيدا) هيا .. انسوا الامر . نريد ان نلعب .

معلوف : علينا ان نصارح انفسنا امام هذا الحدث .

عثمان : صارح نفسك اولا .. لماذا لم تتدخل .. ؟

معلوف : بمفردي .. ؟

عثمـان : ولم لا .. ؟
رجـب : هذا غلط .
معلـوف : نحن جبنـاء .
ابراهيـم : لا تقل ذلك .
رجـب : (موافقا) انها الحقيقة .
عثمـان : لا تقولوا هذا .
ابراهيـم : على ايـة حال .. انسوا الامر .. لقد مرت سنة كاملة على ما حدث
رجـب : فعلا .. لقد تأخر زمن المحاكمة
عثمـان : ولكني لا اريد ان اسمع الاهانات .
معلـوف : انك تطفح في بحيرة الاهانات .
عثمـان : اخـرس ..
معلـوف : انك شحاذ .. فلم كل هذا التوتر .. ؟
عثمـان : (يهجم على زميله) اخرس .. والا كسـرت رأسك .
(يتدخل الاخرون لفك النزاع ..)
ابراهيـم : كفانا ازعاجا يا جماعة .
رجـب : لا نريد ان يمر يومنا على هذا النحو .
ابراهيـم : هيا تصالحا ، وانسيا كل شيء .
عثمـان : ولكنه اهانني ..
رجـب : انس يا اخي .. انس هموم اللحظة .
ابراهيـم : انكما تحبان بعضكما ، نعرف هذا جيدا .. هيا تصالحا .
معلـوف : لا تغضب يا عثمـان .. انني اهين نفسي معك .. كلنا شحاذون والرزق على الله .
رجـب : نعم .. حياتنا سبب صداقتنا .
عثمـان : لا بأس .. عفوت عنك .
معلـوف : (يحتضن عثمان ..) ايها القاضي الجليل .. (يقترب معلوف من اذن عثمان ويحدث صوتا مزعجا . الحلزوني يدخل وعليه دلالة حـزن عميق . يتقدم نحـو زملائـه بخطوات متثاقلة ..)
معلـوف : (للحلزوني) اهه .. هل سمعت الحكم . ؟
الحلزوني : اتضحك ؟
عثمـان : هل اطلقوا سراحه . ؟
الحلزوني : بل حكموا عليه بالسجن مدى الحياة .
رجـب : مدى الحياة ؟ (ينفجر ضاحكا) نكتة الموسم .
الحلزوني : اتضحك .؟
معلـوف : احترم ظروف الرجل . ارجوك .

رجـب : (مستمرا في الضحك) مدى الحياة . نـاس متفائلون جدا .
ابراهيـم : ولكن .. لماذا تضحك . ؟
رجـب : (للحلزوني) لا تحزن يا حلزوني ، لن تبقى هذه الحكومة مدى الحياة .
ابراهيـم : هذا وجه الحق .
الحلزوني : على اية حال .. يكفي ثقل الكلمة على نفوسنا.
عثمـان : غدا يأتي حكم جديد ، وتتغير الوجوه .
معلـوف : ويخرج ابنك من السجن .
الحلزوني : يخرج ابني . ؟
ابراهيـم : وليدخله ابناء الاخرين .
عثمـان : كل عهد ورجاله .
الحلزوني : (بقلق) دعونا .. لنعد الى حياتنـا ، الـى تسالينا .
معلـوف : نلعب . ؟ في هذا الجو المشحون . ؟
ابراهيـم : اني كئيب بهذا الخبر .
معلـوف : حقا .. لا داعي للعب اليوم .
الحلزوني : (مندهشا) لن نلعب . ؟ لمـاذا ؟
معلـوف : الظروف ليست كالمعتاد فيما اظـن .
الحلزوني : ليست كالمعتاد . ؟ لمـاذا . ؟
ابراهيـم : ها انت ترى .
الحلزوني : انا لا ارى شيئا .
رجـب : (متكدرا) نعرف انك تريد ان تجاملنا ، ولكننا لن نلعب .. وهذا كاف .
الحلزوني : (محاولا ان يخفي غضبه) ما معنى هذا ..؟
رجـب : ليس لنا مزاج .
الحلزوني : مزاج .؟ هذا امر عجيب .
عثمـان : ربما .
الحلزوني : ومتى كنا نلعـب حسـب حضـور المزاج او غيابه .. ؟ متى كان المزاج معنا . ؟ أنسيتم أننا لا نملك مزاجا . ؟ انسيتم اننا نلعـب طيلة هذه السنين بلا مزاج .
معلـوف : لا .. لم ننس .
الحلزوني : (غاضبا) واذن . ؟
ابراهيـم : تحقيق بلا مناسبة .
الحلزوني : انسيم ذلك اليوم الذي اعدم فيه صديقنـا الاعرج . ؟
معلـوف : (بتأثر) كان يوما اغبر .
الحلزوني : ولكن الفرجة عليه كانت ممتعة .

رجـب : تألمنا للحدث المهول ..

الحلزوني : دقائق .. دقائق فحسب .. ثم انجلت السحب عن نفوسنا . كأن الحزن سحابة صيف .

رجـب : ابدا .. لا زال الحزن فينا .

الحلزوني : وبالرغم من ذلك ، عدنا الى بيوتنا نلعب .. في نفس الوقت الذي يزيل فيه السفاح دم صديقنا من على سيفه نحن نلعب .. انسيتم هـذا .. ؟

عثمان : انت تديننا .. ؟

الحلزوني : انا اذكركم .. انا أسألكم عن معنى المزاج .

معلوف : الاوضاع اختلفت بعض الشيء .

الحلزوني : ما الجديد تحت شمسنا . ؟ الاغتيالات . ؟ ليست جديدة ، وقائع الانتحار ؟ تتناقلها الصحف ، والاذاعات كل يوم ، الاعتقالات ؟ لا يوجد بيت واحد الا وبه انسان مطارد او معتقل .. ورغم هذا كنا نلعب .. ونلعب ونلعب .. هل يعني هذا اننا لا نحس بألام الناس . ؟ هل يعني هذا اننا لا نتكدر الا حين تصل العواصف الى بيوتنا .؟

رجـب : ارحمنا يا صديقي من هذا الزعيق .

الحلزوني : (في دورة التوتر) كيف ارحمكم ؟ وانتم تحرمونني الان من شيء تعودت عليه . ؟ انتم قد لا تعرفون ان حب هذه اللعبة صار شيئا يجري في دمي .. انها كالمخدر .. كالافيون . انها السيف الوحيد القادر على قتل فراغي ، وضعفي ، وحقارتي .. نعم .. انتم ستلعبون معي ستلعبون . قولوا لي ذلك .

عثمان : يا صديقي .. انت تميع الامور .

الحلزوني : ستلعبون .. لا تتركوني مع آلامي . في حياتي الف مأساة ، في حياتي بركان رهيب ستحرقني السنة نيرانه اذا تركتموني اواجه كل اتعاب حياتي الوقحة .. حياتي مليئة بالاشباح ايها الاخوة ، وحياتكم ايضا .. الا تشعرون بهذه الاشباح . ؟ نعم .. اشباح .. اشباح تأتي واشباح ترحل ، اشباح تشوي لحومنا ، واشباح تأكل ، أشباح تجمع اشلاءنا واشباح تبعثرها ، اشباح تقطع اعناقنا ، واشباح تضحك (ينهار) آه .. يالهذا الزمن الاغبر .

رجـب : ياصديقي .. انما نرفض اللعب من اجلك .

الحلزوني : من أجلي . ؟

رجـب : نعم .. من اجل أبنك ، بتعبير أصح .

الحلزوني : ابني .؟ ابني ليس اول ولا اخر زهره تذبل في سجون السلطان .

معلوف : وهذا وقت الحداد ..

الحلزوني : الناس يا أصدقائي ـ تعلن الحداد حين يكون الموت شيئا طارئا ، حين يكون الموت عابر سبيل .. ولكن حين يصبح الموت شيئا منتصبا بحكم الدستور وفي كل الميادين ، والشوارع آنذاك تسقط الكلمة من القواميس ، ويفقد الحزن معناه المقدس .

عثمان : فعلا .. ولقد سقطت .

الحلزوني : اذن .. لنلعب .. لنشرب .

رجـب : بصراحة .. انا أجد مشقة في مواصلة اللعب .

الحلزوني : يا اصدقائي .. اذا كثرت المآسي فان الحزن لا يجدي .

رجـب : نحن نلعب منذ زمن طويلٍ ، نقتلَ الفراغ ، وهو ايضا يقتلنا . ولكننا نحتاج الان الى وقفة قصيرة لاسترداد انفاسنا .

عثمان : هـذا صحيح ..

الحلزوني : استرداد الانفاس .؟ من يقدر على استرداد انفاسه والسلطان يطوقَ عنقه .؟ المدينة كلها مصابة بأنسداد في الشرايين ، كلنا مصابون بحالة ضيق فيَ التنفس .. انسيتم ذلك .؟

رجـب : بصراحة كلامك اليوم يحطم كبرياءنا بشكلٍ لا يتصوره العقلَ .. اننا نتقهقر هـذا صحيح .. ولكـن .

عثمان : (مكملا) ولكن لا لزوم لان نسلخ انفسنا بهذا الشكلّ .

الحلزوني : نعم .. وانا ايضا اميلَ الى هذا الراي .. لا لزوم لكلّ هذا .. نحن نعرف من نحن .. ولا نحتاج ابدا الى مرايا لنرى فيها وجوهنا ووجودنا .. كنت دائما اقول لكم : لا ينبغي ان نكف عن اللعب حتى نسنطلّ ، ومن ثم ننام .. ومن ثم نموت .

ابراهيم : هذا افضلّ شيء بالنسبة لي .

معلوف : هيا .. بلا ثرثرة ، لنعد الى حياتنا .

الحلزوني : هذا خير حلٌ .. صدقوني .

ابراهيم : وهو كذلك .

(يضحكون من جديد ، وكأنهم بهذا يعلنون العودة الى حياتهم المعتادة .. نسمع صوتا نسائيا يعلن : ـ)

تفاح .. حلو يا تفاح .

معلوف : ماذا .. امراة في منتصف الليل . ؟

ابراهيم : هذه مفاجأة تفتح الشهية .
الحلزوني : (مأخوذا) انها هي .. هي .
رجب : من هي . ؟
الحلزوني : بائعة التفاح التي ابحث عنها .
عثمان : ومن ادراك بأنها هي التي تبحث عنها . ؟
الحلزوني : احساسي يقول لي ذلك .. وسترى .
(تدخل بائعة التفاح ، تجر عربة رزقها وهي امرأة سمراء في اسمال بالية .)
ب/التفاح : تفاح .. حلو يا تفاح .
معلوف : انت .. انت تفاح .
ب/التفاح : (تقف) نعم يا سيد .
(يتجهون نحوها .. ويلتفون حول العربة . ولكن الحلزوني يقف بعيدا بعض الشيء ويركز انظاره على البائعة .)
ابراهيم : مهلا .. نريد شراء بعض التفاح .
ب/التفاح : تفضلوا .. هذا التفاح ـ رغم انه صغير الحجم ـ افضل من التفاح المستورد .
معلوف : (وهو يقلب التفاح) أنت البائعة . ؟
ب/التفاح : ها انت ترى .
عثمان : خسارة .. كان يجب ان تكوني عارضة أزياء .. (يضحكون) .
ابراهيم : أو ممثلة في المسرح .
ب/التفاح : (تبتسم) لا بأس .. هذا قدري (تلتقي نظراتها بالحلزوني) ..
الا تأتي لتشتري تفاحة بدلا من ان تنظر لي هكذا . ؟
معلوف : معجب .. (يضحكون) .
عثمان : حذار .. انه زير نساء قديم .
ب/التفاح : كان الله في عونه .
الزملاء : آمين ..
ب/التفاح : هيا .. اذا كنتم لا تريدن الشراء فأسمحوا لي بالرحيل .
الحلزوني : (يقترب منها)اتبيعين التفاح .. اذن .؟
ب/التفاح : أظن ذلك .. وأنت ، هذا ما كنت تفكر في قوله ؟ (يضحكون) .
الحلزوني : اعطنا خمس تفاحات .. اذن .
ب/التفاح : وهو كذلك (تشرع في وزن التفاح) .
رجب : ولكن تفاحك لم ينضج بعد .
ب/التفاح : المعذرة أيها السيد ، التفاح لا ينضج طالما ان الشمس لا تشرق .
رجب : وكذلك الانسان فيما اظن .
ب/التفاح : الانسان يصنع الشروق .
رجب : قد لا يستطيع .
ب/التفاح : انه قادر بأستمرار على ذلك .. ولكنه يشعر احيانا بأنه لا يستطيع .. وذلك حين يشك في مدى قوته .
الحلزوني : (يصرخ كالملسوع) هي .. انها هي . (يمسك بتلابيب بائعة التفاح) .. انها هي .
الزملاء : ماذا حدث . ؟
الحلزوني : بائعة التفاح التي اعطت المنشور لابني .
الزملاء : اوه ... هذا غريب .
ب/التفاح : (تحاول التخلص منه) اعقل ايها الرجل .
عثمان : وكيف عرفت . ؟
الحلزوني : من كلماتها .. نفس الكلمات التي سمعتها من ابني .
ب/التفاح : اعقل اقول لك .
الحلزوني : (مواصلا صراخه) كيف اعقل يا مجرمة .. وابني مسجون بسببك .. كيف اعقل .. كيف ؟
ب/التفاح : (بصوت مشروخ) ابعدوا هذا المجنون .. انه يؤلمني .
معلوف : اتركها يا صاحبي .
ابراهيم : لا لزوم لهذا التوتر يا حلزوني .
الحلزوني : سأبلغ الشرطة حالا .
رجب : لا عليك .. انها امراة بائسة .
عثمان : ولا أظن ان لها علاقة بالسياسة .
الحلزوني : (صارخا فيهم) ابعدوا انتم .. سأبلغ الشرطة .
ب/التفاح : (تقاوم) اسحب يديك ايها الوقح .
الحلزوني : سأريك الان من انا .. سأريك .
(يشتد العراك بين الحلزوني وبائعة التفاح ، ويعلو صوتها بكلمات مبهمة.. ثم يتدخل الباقون لفك النزاع بين الطرفين ..
... تسقط رزمة من المناشير من بين ثياب بائعة التفاح .
لحظة خرساء تطوي المجموعة ..يتقدم بعضهم للمناشير ..)
الحلزوني : (وقد انتصر) اارايتم . ؟ ليست بائعة تفاح

كما تدعى .

ابراهيـم : انها موزعة مناشير ايضا .

رجــب : حسناء وتتعاطى السياسـة .. موضـوع صحفي شيق .

ب/التفاح (بتحد) نعم .. انا موزعة المناشير .. ماذا في الامر . ؟ (للحلزوني) .. تفضل .. استدع الشرطي ايها الرجل .. قل لهم انك تعرف موزعة المناشير وستقبض الجائزة .. كلاب السلطان كثيرون ، كلهم يبحثون عـن الجائـزة .. اسبقهم .. ارحل .. ارحل .

الحلزوني : انا لا ابحث عن الجائزة .

ب/التفاح : عن اي شيء تبحث اذن . ؟ قل : عما تبحث؟

عثمـان : (متدخلا من اجل تحسين الموقـف) لا عليك ايتها الاخت . زميلنا له ابن مسجون بسبب منثور وجد معه .

الحلزوني : (مقاطعا) واني اتهمك .

ب/التفاح : ومن هو ابنك ، ما لونه ، وما هـي علامتـه المميزة ، وكيف تستطيع معرفته من الاف الابناء الذين تسلموا الاف المناشير مني .

الحلزوني : حسنا .. ها هي تعترف .

ب/التفاح وهل تريدني ان انكر ؟ انا اطالبك بتأدية واجبك نحو القصر ، ونحو صاحب الجلالة .. اذهب واسجد امام قدميه وسيطلق سراح ابنك ليقطع عنقي انا .. ماذا تنتظر . ؟

الحلزوني : نعم .. من حقي ان افعل .

ب/التفاح : وانا ايضا من حقي ان افعل .

رجــب : اعقل يا صاحبي .. انها تفعل ذلك من اجل البؤسـاء جميعا .

الحلزوني : هراء .. كلمات جوفاء ، انتم لا تفهمون شيئا .. اسماك برية .. ارجوكم لا تتدخلوا في هذه الامور .

عثمـان : ما هذا الذي تقوله يا حلزوني . ؟

الحلزوني : (غاضبا) اتركوني ..

الحلزوني : ليس من الضروري ان تفهمني .

رجــب : منذ لحظة كنت تلومنا على احساسنا بقضية ابنك دون قضايا الاخرين .

الحلزوني : المثالية مواقف عابرة :

رجــب : اتعني ان هذه هي حقيقتك .؟

الحلزوني : وحقيقتك انت ايضـا ، حين تكـون مكانـي (يقترب منه) ماذا ستفعل يا شـاعر البؤس اذا مـات ابنك ، ثم صدفة وجدت امامـك القاتـل والوسيلة .

رجــب : ولكن الامر يختلف .

الحلزوني : يختلف ؟ يختلف ماذا ؟ ها هو المجرم امامـي وبيده خنجره .

ب/التفاح لماذا تعتبر ابنك في عداد الامـوات .. رغم انه حي يرزق . ؟

الحلزوني : حي يرزق .؟ رجل يدخل سجون السلطان وتقولين عنه (حي يرزق) ؟ رجل ينـام ويصو على فحيح السياط وتقولين عنه (حي يرزق) ؟ آه .. ليت هذا الرزق من نصيبك يا اختاه !

ب/التفاح : وانت ... ماذا عن حياتك . ؟

الحلزوني : حياتي ليست من شأنك .

ب/التفاح : (لبقية الزملاء) وانتم .. ماذا عن حياتكم .؟

الزمـلاء : حال الاعشاب بدون ماء .

ب/التفاح : حسنا .. ولكن الاعشاب لها القدرة علـى امتصاص الندى ، الاعشاب تثور اذا تخلف الربيع عن موعده ، فهل انتم تملكون هـذه الخاصية ؟

الحلزوني : الثورة ليست عملا دعائيا .

ب/التفاح : حين تحس بانها عمل مسلح ، لا يهمـك ماذا تكون .

الحلزوني : كلمات .. كلمات .

ب/التفاح : مسيرة الشعوب تبدأ بالكلمة .

الحلزوني : الكلمة سلاح العاجزين .

ب/التفاح : العاجزون هـم وحدهـم الذين لا يؤمنـون بالكلمة .

الحلزوني : وانا احد هؤلاء : انا عاجز ، انا بائس ، انا شحاذ ، انا تائه .. اريد ان آكل خبزي كيفما اتفق . فهل تسمحون لي .. ؟

ب/التفاح : هذا اذا وجدته .

الحلزوني : (بشراسة) اسرقه من الافواه ان لم اجده !

ب/التفاح : قد تقطع الافواه الجائعة يدك .

الحلزوني ماذا تريدين ان تقولـي بالضبط . ؟ ان لـم يعجبك السلطان ..

ب/التفاح : (تقاطعه بهدوء) لا .. لا ، ليس السلطان فقط ..

الحلزوني : اذن .. ؟

ب/التفاح : ليست المسألة مسألة مفاضلـة بين هـذا الحاكم او ذاك .

رجــب : كم اتمنى ان نخلق حوارا نرى فيه انفسنا .

الحلزوني : وها انا انتظر الجواب .

ب/التفاح : لقد هزمت المرحلة ، كل الاحزاب الرجعية المترهلة ، لم تعد هذه الطحالب قادرة على ان تعبر عن تطلعاتنا .. هذا هو الجواب بلا تفاصيل .

الزملاء : وهذا هو وجه الحق ..

الحلزوني : كل منا ينظر الى المرحلة بمنظاره الخاص

ب/التفاح : والذي لا يملك منظارا .؟

الحلزوني : كل منا يحمل في اعماقه قضية جزئية ، وتلك هي منظارنا الخاص .

ب/التفاح : اذن .. ارني منظارك .

الحلزوني : ابني هو منظاري الخاص .

ب/التفاح : حسنا .. ومنظار زملائك .

الزملاء : ابدا .. لا نملك منظارا .

الحلزوني : لا احد بلا منظار .. انت .. مثلا تجارتك هي منظارك الخاص ، وعلى ضوئه يتم تقييم الامور .

ب/التفاح : تجارتي . ؟ تقصد هذه العربة ؟

الحلزوني : نعم .. هذه العربة ، حين لا تعجبك الاسعار لا يعجبك النظام .

ب/التفاح : امر غريب ..

الحلزوني : هل تجاوبين بصراحة اذا سألتك سؤلا .؟

ب/التفاح : بكل تأكيد ..

الحلزوني هل يدخل هذا التفاح كل بيت . ؟ هل تستطيع كل الايدي ان تصل اليه لتنال منه مايكفيها ؟ .

ب/التفاح : لو كان الحال حب ما تتصور لما وجدنا مبررا للثورة .. ؟

الحلزوني : اذن انتم تجوعون الشعب من اجل ان تغيروا النظام . ؟

ب/التفاح : كي يصل هذا التفاح الى كل بيت لابد من ايجاد نظام سياسي واجتماعي يكفل استمرار هذه الحركة . وبالنسبة لنا لابد من تحطيم هيكل هذه الاحزاب ، والبحث عن البديل الشرعي لها .

الحلزوني : (فجأة ، تعود اليه حالة التوتر) لا أريد ان اسمع هذه الكلمات .. لا اريد . لقد اودت هذه الكلمات بمستقبل ابني .

رجب : (وقد استاء من زميله) فليذهب ابنك الى الجحيم يا اخي .

الحلزوني : (منتفظا) اخرس ايها الكلب .

معلوف : هل ابنك افضل من بقية الناس . ؟

الحلزوني : افضل منك على الاقل .

عثمان : انك تفسد احترامنا لمواقف ابنك .

الحلزوني : (وقد احس بعمق الهزيمة) ماذا .. هل تمكنت هذه البائعة من تحريضكم ضدي .

ب/التفاح انهم يأخذون اماكنهم .

الحلزوني : (بجري نحوها) وانت ايضا .. ستأخذين ، مكانك .. (يمسك ذراعها) تعالي هنا .. سأقودك الى السجن بنفسي .

عثمان : اترك المراة .

معلوف : انها ارفع منك .

رجب : الحقيقة حين تظهر .

ابراهيم : انظروا : الخزف بجانب الذهب .

الحلزوني : هل راقت لكم الان .. ؟

رجب : لقد عرفنا فيها الحقيقة .

الحلزوني : حقيقتي انا في ابني .. ارفض اي حقيقة آخرى .

عثمان : (مقتربا منه) طيب .. اتركها الان .

الحلزوني لن اتركها .. سأقودها الى السجن ، وسأريهم هذه المناشير ثم علينا ان تتحمل وزر اعمالها .

معلوف : لن نسمح لك ان تفعل .

الحلزوني : لا تهمني مواقفكم .

عثمان : سندافع عنها .

الحلزوني : انتم تتآمرون ضدي .

ب/التفاح : وانت تتآمر ضد ابنك .

الحلزوني : (يهجم عليها) كفي عن الهراء .. كفي عن الهراء

(الزملاء يبعدونه عن بائعة التفاح .)
يا كلاب تتخلون عني من اجل امراة ساقطة.؟
(مهددا اياه) لا تقل ساقطة .. والا ..
(يسكت) .

الحلزوني : طيب .. طيب .. ، وتدافعون عنها ايضا .. سنرى من يخسر القضية .. سنرى على من تقفل ابواب السجون .. (يجري نحو زاوية مرتفعة ويصرخ بملء الاوداج ..)

يا ناس .. يا اهالي البلاد .. ياشرطة المدينة .. تعالوا ، ها هي موزعة المناشير السرية التي سببت تعاستكم .

(بعض الشخوص تتوافد على المكان)
ها هي المناشير التي ضاع ضحيتها الاف الشباب ، ها هي المناشير التي اغضبت السلطان وجعلته . يقدم على ذبح ابنائكم .

(يوزع المناشير على الناس كيفما اتفق)
أقرأوا هذه المناشير الملعونة .. انظروا جيدا لهذه الكلمات ، عدوا حروفها حرفا حرفا ، تأملوا معانيها .

(يلقي ببقية المناشير في الهواء ، وهو في حالة شديدة التوتر ..)

ايها السادة .. (مقلدا رجال المحاكم)
ايها السادة يا حضرات المجتمعين ان هـــذه المرأة الكثيفة الشعر ، العديمة الاحساس، المبتذلة السلوك هي التي قامت بهذه المهمة.. هذه المهمة التي خلقت الاضطراب والقلق داخل مدينتنا واعطت المبرر الكبير لشرطة السـلطان بأن تقتحم البيـوت (يسـعل) وتسوق ابناءكم كالاغنام .

احدهـم : بل كالثيران الهائجة .

الحلزوني : ياحضرات المجتمعين .. ان العدالـة تقتضي بأن تذبح هـذه المراة في هـذا الميدان وهي كالبقرة المغلوبة على امرها . واني لمتأكـد انكم ستحكمون عليها بنفس الحكـم الـذي اقترحه على سيادتكم عندما تطلعون على هذه المناشير التي بأيديكم

(يقرأ بعضهم المناشير ..)

١ ــ انها ضد السلطان .

٢ ــ كلمات كالسكين .

٣ ــ مناشير سافلة ..

الحلزوني : نعم ايها السادة ، ها انتم قد حكمتم بالحقيقة (يسعل) الحقيقة التي ترى بالعين المجردة.

(تعود الهمهمات ..)

٤ ــ امرأة ملعونة ..

٥ ــ جريمتها يعاقب عليها القانون بالشنق (المؤبد)

٦ ــ سلموها الى الشرطة ..

الحلزوني : نعم .. عليكم ان تأخذوها الى السجن .

(اصوات تؤيد ..)

معلـوف : (مهددا) لن اسمح لاحد بالاقتراب منها .

الزمـلاء : نعم ، سندافع عنها .

الحلزوني : انهم خونة .. انهم يتآمرون على حياتكم .

ب/التفاح : (تصعد على المرتفع) مهلا .. ايها الاصدقاء.

(اصوات ترفض الاستماع ..)

ايها الناس الطيبون .. لا تتطاحنوا من اجلي، فأنا لن انكر جريمتي ، ولكن هل هي جريمة حقا .. ؟ هل استحق ان اعاقب عليها من طرفكم ..؟

الحلزوني : نعم .. نعم ..

اصـوات : نعم .. نعم ..

ب/التفاح : حسـنا .. كنت اعتقد انني استحق عقاب السلطان فقط .. لان هذه المناشـير هـي افراز غضبنا ، وتحمل آراءنا .. نعـم ، أراؤنا جميعا كتبت هنا .. على هذه الورقة.

(اصوات مختلطة)

١ ــ لسنا معك ..

٢ ــ فليحيا السلطان زياد ..

٣ ــ الله ، والوطن ، وسيدي السلطان .

٤ ــ (لزميله على حدة) كيف تقول هذا ؟

٣ ــ اسكت .. المخبرون يطوفون المكان .

ب/التفاح : ايها الاصدقاء .. لقد عرضت نفسي لحبل المشنقة بسبب هـذه المناشـير .. خمس سنوات وانا اطبع واوزع ، خمس سنوات راينا فيها ثلاثة وجوه لثلاثـة سلاطين .. الحرب قائمة بين اهل البلاد ، الجار يقتل جاره والابن يقتل اباه ، والعاشق الولهان يقتل حبيبته بدون وجه حق . ايها الناس الطيبون ، عندما اقوم بهذا العمل فأني انفذ تعليمـات تنظيم طليعي استوعب ابعـاد حياتكم ، وقرر ان يعلن الحرب على هـذه هذه الاحزاب التي تحكم ولا تخدم .

الحلزوني : (مستمرا في تقليده لرجل المحاكـم) انـي اعترض على اقوال المتهمة .. السلاطين كلهم يحكمون ولا يخدمون .

اصـوات : نعم .. هـذا صحيح .

ب/التفاح : ايها الناس الطيبون .. اعرف ان السوط قد عودكـم على الخنـوع ، ولكـن أتكدوا ان السياط لا تكون الا في الايدي المرتعشـة ، تأكدوا ان الكرباج لا يكون الا حيث وجـد الضعف ... والضعف لا يكون الا في النفوس المريضة التي لا تستطيع ان تصنع التاريخ . ولكن انتم قادرون على صناعة التاريخ .. قادرون على تحطيم هذه الاصنام .

(بدأت الاصوات تهدأ ..)

القوة في اعماقكم ، فأبحثوا عنها .

الحلزوني : انها تكذب عليكم .. انتم ضـعفاء . ومـن يتحرك منكم عكس رغبـة السلطان سيقدم رأسه للجلاد .. تلك هي الحقيقة .

ب/التفاح : لا تسمعوا هذا المتوه .. انظروا خلف قصور

السلطان ، وستعرفون الحق من الباطل ، فكروا فيما يجري الان ، فكروا في معنى وجودكم وستميزون الحرية من العبودية .. حطموا هذه الهياكل ، اسحقوا هذه الدمى ، وستعرفون آنذاك معنى الحياة .

في داخل كل انسان عقل ، وهذا العقل قادر على ان يفكر اذا اعطيت له الفرصة .

الحلزوني : ايها الناس الا يلزمكم الخبز قبل ان تفكروا ؟

اصـوات : نعم .. نعم .

ب/التفاح : والذي لا يجد الخبز ؟

اصـوات : يسرق . يسرق .

ب/التفاح : والذي لا يستطيع ان يسرق ؟

اصـوات : يموت .. يموت .

ب/التفاح : والذي لا يريد ان يموت .. ؟

اصـوات : يبحث عن الخبز .

ب/التفاح : والذي لا يجد الخبز . ؟

اصـوات : يسرق .. يسرق .

ب/التفاح : اذن .. عليكم ان تسرقوا السلطان ، فخبزه طري ، وبيته مليء

الحلزوني : ولكن ابوابه موصدة ، وكلابه مخيفة .

ب/التفاح : حطموا الابواب ، وستفر الكلاب مذعورة .

(يظهر صوت المنادي من بعيد ..)

صوت/م : الى جميع اهالي البلاد .. الى جميع اهالي البلاد .. اسمعوا هذا البيان

(يكرر ..)

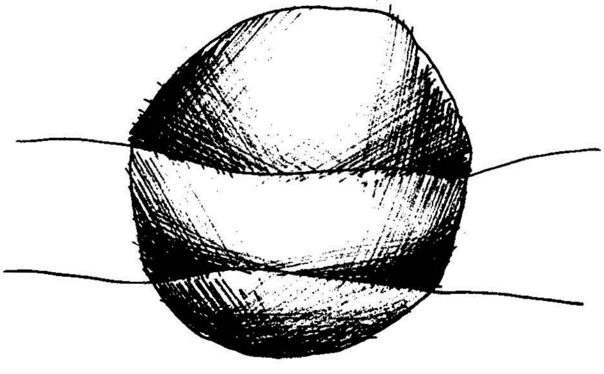
(صمت..ترقب..خطوات متعثرة..)

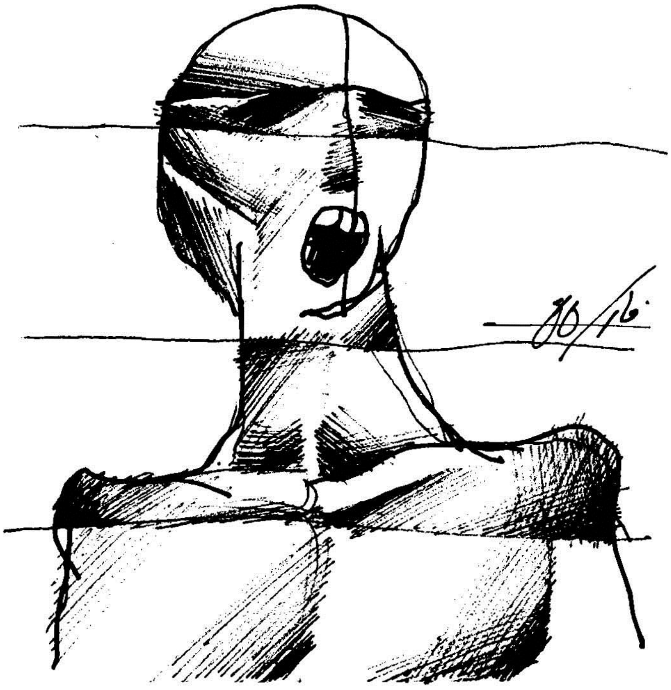
المنادي : (يدخل) الى جميع اهالي البلاد .. اليكم هذا البيان : ـ لقد اطيح بحكم السلطان زياد واعوانه . وتولى الحكم السلطان الجديد المسمى « زيدان » وغدا سيكون الاحتفال الكبير امام القصر المعروف عند الساعة ..ر١٠ صباحا ، والحاضر يبلغ الغائب .

(يختفي ..)

(لحظة خرساء تنعدم فيها الحركة وتتجمد الاجساد في مكانها .. ويعلو الوجوه شرورد .. وشرود ..)

ب/التفاح : (تفتال الصمت بصرخة قوية) لا .. اصرخوا معي في وجه السلطان : لا .. ارفضوا هذه المهازل الوقحة . انها تعني استمرارية غير شرعية ، انها تعني اذابة ما بقي منها .. مدينتنا تحتضر ايها الناس .. قولوا معي .





لا .. للسلطان لا .. للموت الجديد لا .. لا.

(الصمت مستمر .. والنظرات لم تزل معلقة وكأنها تطارد حلما بعيدا . بائعة التفاح تنزل من مكانها وتطوف بين الناس .)

تحركوا يا اصدقائي .. الوقت يأخذنا معه.. سينصب السلطان متاريسه ، علينا ان نتحرك قبل فوات الاوان .. تحركوا .. تحركوا قبل ان تكنسكم رياح العهد الجديد.

الحلزوني (وكأنه يحلم) أهلا ايها العهد الجديد .. اهلا ايها العهد . الان سأرى ولدي (صارخا) سأرى ولدي ايها الناس ، ولدي وانا سنجلس اليوم سويا تحت ضوء القمر .. ولدي وانا سنضحك الليلة سويا .. ايها الناس .. يحيا السلطان زيدان (يكرر مرارا حتى يغيب صوته في السكون .)

ب/التفاح : (بهدوء) لا تحلم كثيرا ايها الرجل ، لن ترى ابنك .. نعم لن تراه .

الحلزوني : بلى .. سأراه ، سأراه الليلة ياوجه الشؤم.

ب/التفاح : لسنا في حاجة الى احلامك .. سنرفض السلطان .. سنقول له : لا .

الحلزوني : سنقول نعم .

ب/التفاح لا ..

الحلزوني : نعم .

(وها هي اصوات جوقة الدراويش تصل الان منادية بحياة السلطان)

اصوات : حيا الله السلطان زيدان .. يحيا مولانا السلطان زيدان .

(يقترب الهاتف .. الناس يتبادلون النظرات ، تتسع حدقات الاعين ، وتزداد دقات القلوب .)

الحلزوني : حيا الله مولانا السلطان .

رجب : (يصعد على المرتفع) يسقط السلطان زيدان.

الحلزوني : يحيا السلطان زيدان .

(تتداخل الاصوات .. وتتغير الامكان، ولا نكاد نميز بين هذا الصوت او ذاك ولكن انتصار الاصوات المؤيدة صار واضحا بعض الشيء .

... تدخل جوقة الدراويش حاملة صورة السلطان زيدان وهاتفة بحياته. تلتحم جوقة الدراويش بالناس الاخرين . شخص ما يعتلى الرؤوس ويزيل شعار الدولة القديم ويضع بدلا منه شعار الدولة الجديد ، انه نفس الشعار لم يتغير شيء اللهم الا وضع السيفين او لونهما .. يزداد الهرج والمرج وتشتد حالة الصخب . بعد لحظات يهدأ المكان حيث يخرج الجميع ولا يبقى الا بائعة التفاح والزملاء الاربعة :

رجب : آه .. ما اسوأ ان تسقط الحقيقة .. ما امر ان تغتال الثورة بسكاكين اصدقائها .

معلوف : الناس تعودت على الخوف .

عثمان : هكذا تستمر المرحلة الرهيبة .

ابراهيم : سيعود الناس لممارسة لعبتهم المفضلة ، لعبة السلطان والوزير .

رجب : وفي اجانب الاخر ، سيعود السلطان والوزير ، لممارسة لعبتهما المفضلة لعبة القهر والسحق .

ب/التفاح : لا تحزنوا ايها الاصدقاء .. كل ما في الامر ان ظروف التغيير لم تختمر بعد .. سنواصل المسيرة ..

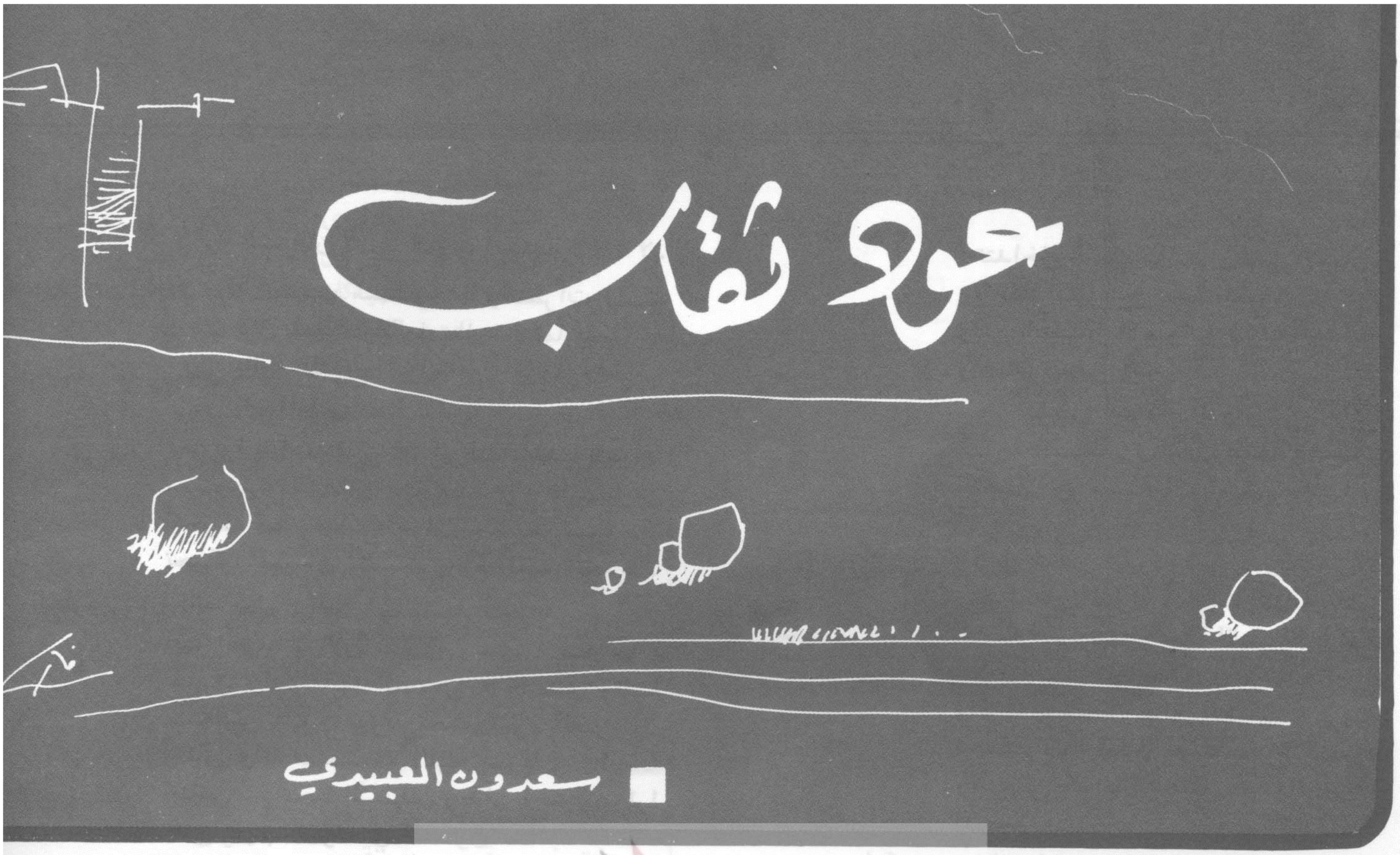
(ابتسامة باهتة تعلو الوجوه ، يتبادل الزملاء مع بائعة التفاح نظرات ذات دلالة ... في حين تستخرج هي رزمة ورق اخرى من بين طيات ثيابها .

ياتي الاخرون لالتقاطها بسرعة غريبة صارخين بصوت واحد ..)

الزملاء : سنواصل المسيرة .

سنواصل المسيرة .

« يخرجون ، بينما تزداد قوة الاضاءة »



« الفصل الاول »

المنظـر :

ساحة البرلمان في لندن ، مصطبتان من الخشب للجلوس .

الوقت :

مساء يوم الاربعاء « ساعة بك بن تدق الخامسة مساء عند رفع الستار »

« رجل في حوالي الستين من العمر ، شعر راسه طويل ابيض ... وسخ الوجه ، يرتدي ملابس قذرة مهلهلة ... يسير ثم يقف ليلتقط عقب سكارة ، ينظر الى ساعة بك بن .

العجـوز : ستبدأ الكتل البشرية بحركتها الالية بعد لحظات .... (بسخرية) ... بعد لحظات .. بك بن اطلقت صيحتها المنتظرة .. كم امقت دقاتها ، انها ثقيلة جدا .. حياة غريبة .

الشاب الاول : (يقف على مقربة منه ، في يده سكارة غير مولعة) ... عود ثقاب من فضلك .

العجـوز : (يخرج علبة الثقاب من جيبه ببطء ويعطيها للشاب) ساعد نفسك (يولع سكارته ثم يرجع العلبة الى الشيخ) ... شكرا .

العجـوز : (ينظر الى الشاب بسخرية)

الشاب الاول : (يدرك فحوى نظرة الشيخ اليه) . آسف لا يوجد عندي سكائر كافية ... سكارتان فقط .

العجـوز : لم اطلب منك

الشاب الاول : اعني ....

العجـوز : (مقاطعا) احتفظ بسكائرك لنفسك .. اتفهم ؟

الشاب الاول : الجو غائم .

العجوز : كالعادة . (يخرج من جيبه عقب سكارة ويضعه في فمه) ... طعمه يختلف .

الشاب الاول : كيف ؟

العجوز : هذا لا يعنيك . (يخرج علبة الثقاب من جيبه ويفتحها) ... هه ... انها فارغة . لم ارجعتها لي ؟

الشاب الاول : لم اكن اعلم .

العجوز : انت تسخر مني ؟

الشاب الاول : ابدا

العجـوز : كان عليك ان ترميها على الارض ... اعني في سلة المهملات

الشاب الاول : لايهم

العجوز : هه .. اخر عود ثقاب ... اعطني سكارتك .

الشاب الاول : لم ... ؟

العجـوز : اريد ان اولع سكارتي



الشاب الاول : آسف

العجوز : ماذا ؟؟

الشاب الاول : ولكن ...

العجوز : (مقاطعا) سوف لا اسرقها منك

الشاب الاول : لم اعن ذلك .

العجوز : عالم غريب .

الشاب الاول : صدقني .

العجوز : خذ هذا العقب ... اولعه بنفسك وارجعه لي

الشاب الاول : لا استطيع .

العجوز : عجبا .

الشاب الاول : لا اريد ان اضع هذا العقب في فمي .

العجوز : (يضحك بسخرية) ..

الشاب الاول : انه قذر .

العجوز : من ؟

الشاب الاول : العقب .

العجوز : اعطني سكارتك لاولعه بنفسي .

الشاب الاول : اصابعك وسخة .

العجوز : كيف اذا استعملت علبة الكبريت العائدة لي .... ؟
الم اخرجها من جيبي .... ؟ الم تلعب اصابعي في داخلها ؟

الشاب الاول : (يعطيه سكارته) ... خذ هذه ، انها لك .

العجوز : لا اريد .

الشاب الاول : لم ؟ !

العجوز : انها مستعملة .

الشاب الاول : ماذا تريد ؟

العجوز : لاشيء . كف عني .

« يجلس على المصطبة » .

الشاب الاول : لا استطيع اعطاءك سكارة جديدة ... لدي سكارتان فقط ... لقد قلت لك ذلك .

العجوز : ثرثار ، اني لم اطلب منك شيئا .

الشاب الاول : السكائر غالية ...

العجوز : لم لا تترك التدخين ؟

الشاب الاول : وانت ؟ !

العجوز : اعقاب السكائر لا تكلفني فلسا واحدا ، اني اجمعها من الطريق .

الشاب الاول : مهمة شاقة .

العجوز : بل مسلية .

الشاب الاول : لا اعتقد .

العجوز : مجنون .

الشاب الاول : متى بدأت بهذا العمل ؟

العجوز : منذ سنين طويلة ... انها هواية .

الشاب الاول : (يضحك)

العجوز : وما هوايتك ... ؟
الشاب الاول : لا شيء ..
العجوز : انت ضائع .
الشاب الاول : (يسعل) ... اشعر بالبرد .
العجوز : المناخ متقلب في هذه الجزيرة
الشاب الاول : اتحب الحياة هنا ؟ .
العجوز : ابدا ... وانت ؟
الشاب الاول : لا ادري .. لم تكره الحياة ؟ .
العجوز : لم اقل اني اكرهها .
الشاب الاول : ماذا اذن ؟
العجوز : قلت اني لا احبها ... اتريد معرفة السبب ؟
الشاب الاول : ان امكن .
العجوز : انها كالاله ... بلا روح .
الشاب الاول : كيف ؟ .
العجوز : « بك بن » تتحكم بها كيفما تشاء ... الا ترى؟
الشاب الاول : مــاذا ؟
العجوز : الناس هه ... الات متحركة ... لا ادري لا ادري بم يفكرون .
الشاب الاول : (يرمي عقب سكارته على الارض) .
العجوز : (يقوم متجها نحو عقب السكارة) ..
الشاب الاول : اين ؟
العجوز : شيء يخصني (يلتقط العقب ثم يعــود الى مكانه) .
الشاب الاول : اني لا افهمك .
العجوز : مــاذا ؟
الشاب الاول : اعطيتك السكــارة نفسهــا قبل دقائــق فرفضت .
العجوز : ثم ؟ .
الشاب الاول : لقد ارتضيت بعقبها .. ؟
العجوز : حسبتك تفهم .
الشاب الاول : افهم ؟؟
العجوز : الم اقل لك انها هواية ... كلما ارى عقبــا انحني لالتقاطه بحركة لا ارادية .
الشاب الاول : تعني حركة آلية .
العجوز : سمها ما شئت .
الشاب الاول : (يضحك) .
العجوز : ما بك... ؟
الشاب الاول : آلة متحركة

العجوز : من ؟
الشاب الاول : انت
العجوز : عدوى ... ولكن من نوع اخر .
الشاب الاخول : كيف ؟
العجوز : « بك بن » لا تتحكم في امري ... انني حر
الشاب الاول : علي ان اغادر هذا المكان .
العجوز:الى اين ؟
الشاب الاول : لا ادري ... (يقوم) ...
العجوز : الكتل البشرية بدات تتحرك .
الشاب الاول : منذ دقائق .
العجوز : ستختلط بها
الشاب الاول : وانت ايضا
العجوز : قليلا ... اكثر من خمسين ياردة تفصلني عن الرصيف ...
انظر ... شيء مضحك حقا .. كتلة متراصة واحدة لاحد لها .
الشاب الاول : كالنمل .
العجوز : هه ... شخص مخالف ... يعبر الشارع قبل ظهور علامة العبور .
الشاب الاول : اظن انه اجنبي .
العجوز : كلا ... نتهم الاجانب دائما ... الم تخالف علامة العبور في حياتك ؟ .
الشاب الاول : بلى .
العجوز : كم مرة ؟ .
الشاب الاول : عشرات المرات .
العجوز : بل مئات ... اني متأكد من ذلك .
الشاب الاول : ربمــا .
العجوز : نحن بحاجة الى اصلاح .
الشاب الاول : انت اولى به .
العجوز : كلنا ... انا وانت وتلك الكتل المتحركة ... انظر .. مخالفة اخرى واخرى .. (يضحك بسخرية) ... واخرى ... قل انهم اجانب ؟ .
الشاب الاول : انت تهذي .
العجوز : الحقيقة تجرح احيانا ، لنبتلعها بصمت
الشاب الاول : ساذهب لشراء علبة ثقاب ...
العجوز : طاب مساؤك .
الشاب الاول : ربما ساراك عن طريق الصدفة .
العجوز : في الاخره .

الشاب الاول : (يضحك ثم يسير)

(بعض الاشخاص يمرون بسرعة بين اونة واخرى)

العجوز : حتى هذه الحديقة اصابتها عدوى الازدحام . (قذارة احد الطيور تسقط من الاعلى على كتف الشيخ)

العجوز : (يتلمس كتفه) حظ سعيد ... (ينظر الى اصابعه) .

الازدحام في كل مكان ... (يضحك بسخرية) الحياة اصبحت ماكنة كبيرة متحركة . (يمسح يده بذيل معطفه) هه .. ماكنة في لندن ، بل لندن هي الماكنة ، ماكنة تعيش على ماكنة . (ينظر الى اعلى الشجرة ، ثم يمسح كتفه بيده مرة اخرى) ... هدية لا مثيل لها (ينظر الى يده ويمسحها بذيل معطفه) ... حظ ... قدر ... سمه ما شئت ... الافضل ان ابتعد قليلا .

(يجلس على الطرف الثاني من المصطبة) .

(بك بن تدق دقة واحدة) ... الربع بعد الخامسة ... لقد نطقت بك بن ، امرت الجموع ان تعجل في السير ، اني لست من اتباعها ساغادر هذا المكان متى ما اريد ... انني حر ... كم ارثي لحال اولئك المساكين .

(يدخل رجل انكليزي محافظ ... بيده سيكارة)

العجوز : ما رايك في الجو ؟

المحافظ : لا باس (يجلس على مصطبة اخرى) .

العجوز : (لنفسه) انه من المحافظين ... سكار سميك وقبعة سوداء ... سأطلب منه عود ثقاب . (يقوم ويتقدم نحو المحافظ) اريد ان اولع عقب عقب سكارتي من فضلك ؟

المحافظ : وما شأني وذلك ؟

العجوز : ساعدني في عود ثقاب .

المحافظ : اني استعمل القدحة .

العجوز : لا يهم .

المحافظ : آسف

العجوز : لماذا . ؟

المحافظ : نسيتها .

العجوز : كيف اولعت سكارك . ؟

المحافظ : بمساعدة صديق .

العجوز : احقا . ؟

المحافظ : لست في قاعة تحقيق . دعني وحدي .

(يفتح جريدته ويبدأ بالقراءة)

العجوز : ما اخبار العالم ؟

المحافظ : (لا يجيب)

العجوز : نلعب بالنار في كل مكان .

المحافظ : لماذا لا تخرس .

العجوز : انت متطاول .

المحافظ : قلت لك اخرس .

العجوز : لاحق لك ان تقول لي ذلك ... اني اتكلم مع نفسي .. افهمت .

المحافظ : بل كنت تتكلم معي .

العجوز : تكذب .

المحافظ : حسنا تفعل .

المحافظ : (يقوم ثم يطوي جريدته) انت عالة .

العجوز : وانت صانعها .

المحافظ : (ينظر الى الشيخ نظرة احتقار ثم يرمي بعقب السكارة على الارض ويسحقه تحت قدمه) .

العجوز : هه ... عصبي المزاج .

المحافظ : لتأخذك جهنم (يغادر المكان)

العجوز : وجهه مدلهم ، كضباب لندن . (يسير ثم ينحني فيلتقط عقب السكارة) هه .. شيء منتهي ، لا نفع فيه ... حتى العقب يبخلون به علينا ... تعسا لهم . (يرمي بالعقب بعيدا) .

« بين آونة واخرى حركة مرور الناس » وجوه عابسة ، الابتسامة في حكم المستحيل ... اصبحت لا احتمل العيش في هذه الجزيرة علي ان اغادرها الى مكان اخر ... ربما الى كندا .. ولكن كيف ... ؟ يجب ان ابحث الامر من كل جانب ...

(يدخل شخص افريقي) .

انه افريقي على ما اعتقد .... عابس الوجه ايضا .

الافريقي : (يجلس على احدى المصاطب) .

العجوز : (يخرج من جيبه عقب سكارة ويتقدم نحو الافريقي) عود ثقاب من فضلك .

الافريقي : (ماذا) ؟

العجوز : اريد ان اولع سكارتي .

الافريقي : وددت لو استطيع مساعدتك .. اني لا ادخن.

العجوز : (يضحك بسخرية) .

الافريقي : ما بك ؟

العجوز : عود الثقاب اصبح نادر الوجود .

الافريقي : شيء مؤسف .

العجوز : انت افريقي على ما اعتقد ؟

الافريقي : هذا صحيح

العجوز : تتكلم لغتنا بكل طلاقة .

الافريقي : شكـــرا .

العجوز : الحياة في لندن تختلف عما هي في افريقيا .

الافريقي : ربمــا .

العجوز : افريقيا قارة كبيرة .

الافريقي : صحيح .

العجوز : وغنية .

الافريقي : بلا شك .

العجوز : سكانها فقراء .

الافريقي : سيتغيرون .

العجوز : اتسمح لي بالجلوس ؟

الافريقي : انت حر .

العجوز : شكرا ... اود ان اذهب الى افريقيا .

الافريقي : اهلا بك .

العجوز : هل انت من جنوب القارة ؟

الافريقي : كلا .

العجوز : من اين اذا ؟

الافريقي : من الوسط .

العجوز : الصيف حار جدا .

الافريقي : متى تريد الذهاب الى هناك ؟

العجوز : الى اين ؟

الافريقي : الى افريقيا .

العجوز : لا ادري . انها مجرد فكرة .

الافريقي : لمــاذا تريد مغادرة لندن . ؟

العجوز : الحياة اصبحت معقدة هنا .

الافريقي : كيف . ؟

العجوز : ليس فيها جمال .. بلا روح ... انها آلة .

الافريقي : الهجرة تزداد يوما بعد يوم . (ينظـر الى ساعته)

العجوز : لم لا تنظر الى بك بن ؟

الافريقي : مــاذا ؟

العجوز : اعني بك بن تعطيك الوقت بدقة ... الساعة الان هي الخامسة والدقيقة العشرون .

الافريقي : اعرف ذلك .

العجوز : انت على موعد . ؟

الافريقي : اجـل ؟

العجوز : فتاة ؟

الافريقي : كلا

العجوز : صديق ؟

الافريقي : نعـم .

العجوز : افريقي ؟

الافريقي : من اسيا

العجوز : اي بلد ؟

الافريقي : الهنـد .

العجوز : بلد كبير .

الافريقي : جـدا .

العجوز : وغني .

الافريقي : الى ابعد حد .

العجوز : الناس فقـراء .

الافريقي : سوف لا يبقون هكذا .

العجوز : كم اود ان اذهب الى هناك .

الافريقي : جرب

العجوز : المسافة بعيدة

الافريقي : جـدا .

العجوز : هل كنت هناك ؟

الافريقي : كلا .

العجوز : الم تذهب الى اسيا ؟

الافريقي : ابـدا .

العجوز : اتود الذهاب ؟

الافريقي : بالطبع .

العجوز : متى . ؟

الافريقي : لا ادري .

العجوز : ربما في العام القادم اليس كذلك ؟

الافريقي : ممكن .

العجوز : تستطيع ان تذهب مع صديقك

الافريقي : ساحاول .

العجوز : هل طلبت منه ذلك ؟

الافريقي : (بشيء من التضايق) . لا .

العجوز : انه حتما سوف لا يمانع .

الافريقي : ارجو ذلك .

العجوز : لماذا لا تعود الى افريقيا ؟

الافريقي : ساعود .

العجوز : الا تحب الحياة في لندن ... ؟

الافريقي : نعم ، ولا .

العجوز : الحياة عندكم ما زالت متخلفة .

الافريقي : ستتطور .

العجوز : تحتاج الى وقت طويل .. الى مائة سنة مثلا .

الافريقي : بل اقل .

العجوز : يدعون بان اكثر السكان هناك هم من اكلة لحوم البشر .

الافريقي : كذب .

العجوز : ماذا ستفعل في افريقيا ... ؟

الافريقي : اشتغل .

العجوز : اين ؟

الافريقي : في الصحافة .

العجوز : هل هناك صحف ؟

الافريقي : اجل .

العجوز : يبدو انك تعلمت الكثير في لندن ؟

الافريقي : بلا شك .

العجوز : ماذا تدرس الان ؟

الافريقي : صحافة .

العجوز : هل انها صعبة ؟

الافريقي : تقريبا . (ينظر الى ساعته) .

العجوز : صاحبك تأخر عن الموعد اليس كذلك . ؟

الافريقي : (يقوم) انه قادم .
(يسير خطوات قليلة)

العجوز : (يبقى في مكانه) ... انه مثقف ... اكثر الاجانب يفكرون بمغادرة لندن ... ماذا سيحدث بعد ذلك ؟؟ ستغلق المدينة ابوابها وتنام قبل حلول المساء ... ستموت تماما .. ستبقى بك بن واتباعها ...

الافريقي : (الى صديقه) ... موعد مضبوط .

الهندي : تأخرت دقيقتين فقط (يظهر) .

الافريقي : ساسجلها في قائمة الحساب .

الهندي : حسنا تفعل ... لنجلس قليلا ... اني تعب .

الافريقي : تعال هنا ، على هذه المصطبة .

الهندي : اختيار موفق .

الافريقي :) يجلس (لا ادري لماذا اشعر بالتعب هذا اليوم .

الهندي : (يجلس بجانبه) ونا كذلك .

الافريقي : ذلك الرجل العجوز اتعبني .

الهندي : ما به ؟

الافريقي : يتكلم كثيرا .

الهندي : يبدو هادئا .

الافريقي : بالعكس ، لقد اشعل دماغي .

الهندي : كيف ؟

الافريقي : اسئلة بالجملة ، كنت وكأني في محكمة .

الهندي : مسكين .

الافريقي : من ؟

الهندي : هو ... يريد ان يطرد بعض وحشته .

الافريقي : ليس الى هذا الحد .

الهندي : مشاكل سكان الارض كثيرة .

الافريقي : ستزول .

الهندي : انت متفائل .

الافريقي : كثيرا ... هل قررت السفر نهائيا .

الهندي : اجل ، ساغادر لندن بعد ثلاثة اشهر .

الافريقي : حسنا تفعل .

الهندي : الحياة هنا اصبحت مجرد الة .

الافريقي : قول يردده اكثر الناس .

الهندي : انت منهم .

الافريقي : البقاء في لندن فكرة خاطئة .

الهندي : هذا صحيح ، الهجرة منها اصبحت مستمرة .

الافريقي : لا ادري ماذا ستتحول هذه المدينة بعد الهجرة ؟

الهندي : صحراء .

الافريقي : انت تبالغ .

الهندي : متحف كبير .

الافريقي : ربما ...

الهندي : كآثار بابل .

الافريقي : لا ادري لماذا انت تذهب بعيدا بافكارك ؟

الهندي : الاف المطاعم ، الاف المحلات التجارية والشركات والبنوك ، مئات النوادي الليلية والفنادق ، الاف المشتغلين في المستشفيات والدوائر الرسمية والمعامل ، عدد كبير من المقيمين الاغنياء ، الاف الطلاب في المدارس

والجامعات يدرسون على حساب اهلهم وحكوماتهم مئات الجمعيات والمؤسسات ، ... لا ادري كيف ستقف هذه المدينة بدونهم ، اكثر العاملين في وسائط النقل هم من افريقيا ، سواق الباصات والقطارات الارضية ، اني متأكد من ان حركة النقل ستصاب بشلل خطير . ثم ان الحياة المتبقية في هذه المدينة ستموت ،

الافريقي : دقات بك بن ستبقى .

الهندي : ربما ستضعف ايضا .
(بك بن تدق دقتين) .

الهندي : (ينظر الى ساعته) الفرق بين ساعتي وبينها دقيقة واحدة

الافريقي : بل اكثر .

الهندي : دقيقة ونصف .

الافريقي : ساعتك ما زالت تسبق .

الهندي : اكثر من عشرين دقيقة في اليوم .

الافريقي : برودة الجو تؤثر عليها . (يضحك) .

الهندي : (يخرج علبة السكائر من جيبه) .

الافريقي : لنغادر هذا المكان .

الهندي : بعد ان انهي سكارتي . (يقدم سكارة الى الافريقي) .

الافريقي : لا ادخن .

الهندي : واحدة تؤثر على صحتك .

الافريقي : لقد تركت التدخين .

الهندي : رايتك تدخن قبل اسبوع .

الافريقي : ربما واحدة في الشهر .

الهندي : لتكن اذا اثنين .

الافريقي : اراك مصرا ؟

الهندي : اريد ان انتهي من هذه العلبة .

الافريقي : لماذا ؟

الهندي : في نيتي ان اترك التدخين .

الافريقي : ارمها اذا في سلة المهملات .

الهندي : لا استطيع .

الافريقي : عجبا .

الهندي : لقد اشتريتها .

الافريقي : اعطها لذلك العجوز .

الهندي : من قال انه يدخن ؟

الافريقي : بلى .... انه من هواة جمع اعقاب السكائر .

الهندي : ليأخذ كل منا سكارة ، ولتكن نهاية المطاف ، لنحاول جادين ترك التدخين .

الافريقي : قل لتحاول انت .

الهندي : هيا . (يقدم له السكارة مرة اخرى) .

الافريقي : لا استطيع .

الهندي : ارجوك ، لتكن الاخيرة .

الافريقي : حسنا ، سادخن اقل من ربعها .

الهندي : كما تحب .

الافريقي : (ياخذ السكارة) اعطي ما تبقى في العلبة الى الرجل العجوز

الهندي : حسنا . عندما نغادر المكان .

الافريقي : امتاكد ؟

الهندي : تماما (يولع سيكارة صديقه وسكارته)

الافريقي : (يسعل بعد سحب النفس الاول من السكارة) ...

الهندي : ليس كليا ... انظر الى صاحبك العجوز .

الافريقي : ما به ؟

الهندي : يشخر .

الافريقي : مسكين ... يريد الهرب .

الهندي : الى اين ؟

الافريقي : الى الهند ، الى افريقيا ، الى القطب الشمالي ، الى اي مكان

الهندي : يبدو انه ضائق بالحياة .

الافريقي : كثيرا
(ذرق الطير تسقط مرة اخرى على راس العجوز)

العجوز : (يستقيظ) .

الهندي : (يضحك) لقد ايقظه الطير .

الافريقي : وسوف يوقظك ايضا .

الهندي : ما زال الازدحام على اشده .

الافريقي : ستخف وطأته بعد ساعة .

العجوز : (يتثاءب) الحياة هنا مهزلة .... بعضهم لا يتفق معي في هذا القول ... هه ، هذا الافريقي يدخن سكارة ، قال لي انه لا يدخن . لقد كذب علي (يسير نحو الافريقي) .
اتسمح لي بعود ثقاب ؟

الافريقي : ربما سيساعدك صديقي .

العجوز : بل انت .

الافريقي : ليس عندي .

العجوز : تكذب .
الافريقي : ماذا تقول ؟
العجوز : تكذب .
الافريقي : خير لك ان تسكت .
العجوز : قلت لي انك لا تدخن .
الافريقي : اجـل .
العجوز : ما هذه السكارة اذن ؟
الافريقي : هي من صاحبي .
العجوز : كذبت علي .
الافريقي : لا تقل هذا .
العجوز : غرباء وتكذبون .
الافريقي : تعلمنا منكم .
العجوز : اخرس .
الهندي : كفى بربكما .
العجوز : (الى الهندي) انت مثله .
الهندي : لا اريد ان ادخل معك في حرب ، اتريد سكاره؟
العجوز : كلا .
الافريقي : انه يفضل اعقاب السكائر .
العجوز : بليد .
الافريقي : واخيرا ؟
العجوز : غرباء .
الافريقي : ما العيب في هذا ؟
العجوز : عودوا الى بلادكم .
الافريقي : سنعـود .
العجوز : لندن تتقيأ منكم .
الهندي : انها متخمة ، لقد اكلت الكثير منا دون رحمة.
العجوز : ها انتم تعيشون على فضلاتها .
الافريقي : لا اريد ان ادخل معك في معركة .
العجوز : اني متهيىء ... انت لا تجرأ .
الهندي : (الى الافريقي) بربك . دعنا نغـادر هـذا المكان .
الافريقي : (الى العجوز) حتى انت تضمر لنا حقدا .
العجوز : مكانكما جنوب افريقيا ، هناك ستدركان معنى العـدل .
الافريقي : ومكانك القبر ايها العجوز .
العجوز : انتما تنكران الفضل .
الافريقي : اي فضل ؟!

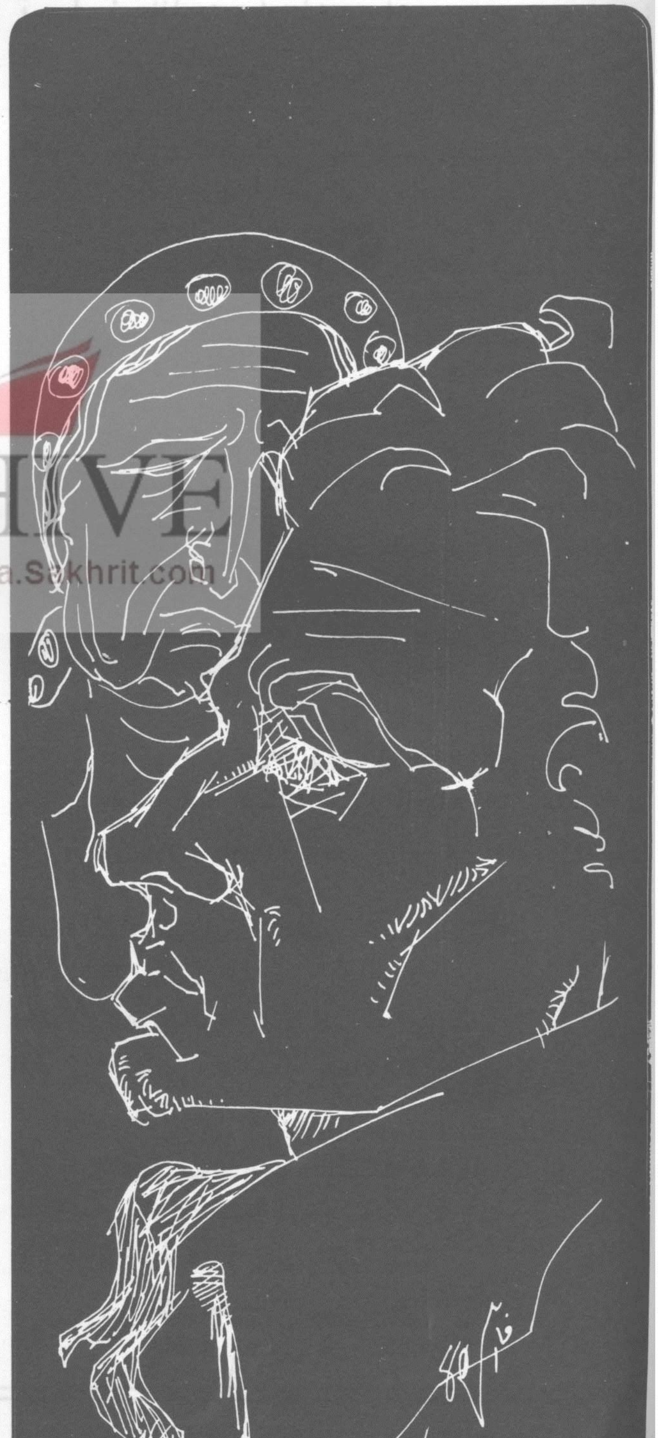


العجوز : هذا البلد اواكم واطعمكم .
الافريقي : حسبتك تفهم .
العجوز : ادراكي اعمق منك .
الافريقي : في جمع اعقاب السكائر .
الهندي : (الى الافريقي) لا داعي لهذا الكلام .
العجوز : لصان ، يعتديان علي في بلدي .
الافريقي : انت المعتدي .
العجوز : (يبصق على الافريقي) .
الافريقي : (بحدة) سأحطم اسنانك .
« يبدو احد رجال الشرطة »
العجوز : مكانك السجن .
الهندي : كفى . انت المعتدي .
الشرطي : ما الخبر ؟
العجوز : لقد اعتدي علي ...
الشرطي : لا داعي للصراخ ... هل ضرباك . ؟
العجوز : كلا .
الهندي : المسألة بسيطة جدا .
الشرطي : الم يمسكما بسوء ؟
الهندي : كلا .
الشرطي : انصرفا اذن .
الهندي : شكرا .
(الافريقي والهندي يسيران بضع خطوات ثم يتوقفان)
الافريقي : (الى الهندي) سابصق في وجهه .
الهندي : امجنون انت .
الافريقي : لقد بصق علي .
الهندي : لا داعي لتعقيد الامر . انه عجوز متشرد .
الشرطي : (الى العجوز) لماذا بصقت عليه ؟
العجوز : من ... ؟ انا ... ؟
الشرطي : اجل .
العجوز : قال لي اننا كلاب ... لصوص .
الشرطي : لا اعتقد ... لقد اعتديت عليه ... رايتك عن بعد وانت تبصق في وجهه ... اين تعيش ؟
العجوز : هنا ، فيلندن .
الشرطي : مسكنك .... ؟
العجوز : العـراء .
الشرطي : سوف لا اسمح لك بالاعتداء مرة اخرى .
(الشرطي يسير على مهل ويخرج)
الهندي : (الى الافريقي) ما رايك في سكارة ؟
الافريقي : لا ادري .
الهندي : خذ ، انها الاخيرة ، انك تحتاجهـا بعد تلك المعركـة .
الافريقي : (ياخذ السكارة) .
الهندي : (يولعها له) ....
العجوز : (يتوقف وينظر اليهما) انه يدخن ... لقد كذب علي .
الهندي : لم يبق لدينا وقت .
الافريقي : هيا اذن
« يخرجـان »
العجوز : (يخـرج من جيبه عقب سكـاره) ايـه .. (بسخرية) عود الثقاب اصبح نادر الوجود في لندن .
(بعض الناس يسيرون بسرعة في الساحة)
الالة الكبيرة تتحرك بسرعة ، انها هائلة ... ستخف تدريجيا ... ستتوقف اكثر عجلاتها بعـد منتصـف الليل ، عندما تعلن بك بن الثانية عشرة مساء تدخل مدينة لندن في سبات غريب .. حقا انها مدينة فريدة ... مزدحمة تماما وخالية تماما .... ولدت وكبرت فيها الا انني مازلت عاجزا عن كشف اسرارها ، ايـه ... ربمـا ينجح غيري في حل عقدتها (يضطجع على المصطبة) .
ايتها الطيور الصديقة ، لا تبخلي علينا بكرمك ... سانام .... وما عليـك الا العمـل ... سـاسبح في احسانك ، ... لا تبخلي كما بخلوا علي بعود ثقاب ... (ينام على المنضدة) .

ـ يسدل الستار ـ

الليل الجرار

■ طلال حسن



ملاحظة :

تجري حوادث هذه المسرحية في أواسط الستينات

الفصل الاول

فاطمه ، امرأة في السبعين ، ترتب آثاث الردهة ، يدخل نبيل ، شاب في الخامسة والعشرين ، فاطمة تنظر اليه ، وتتأمله في حب وفرح .

نبيل : صباح الخير ، مازلت تستيقظين قبل الديكة ، ماذا تفعلين منذ الان !

فاطمة : صباح النور ، انني ارتب الردهة ، يبدو ان ان ماما لم تستيقظ بعد ..

نبيل : لم اسمع صوتها ..

فاطمة : انها تستيقظ عادة في الفجر ..

نبيل : ((يطوقها بذراعيه)) فاطمة ، تعالي معي ..

فاطمة : الى اين ؟

نبيل : نرى الصبح في الشوارع ..

فاطمة : ((في عتاب)) نبيل ..

نبيل : ان شوارع بغداد جميلة في الصباح ..

فاطمة : تناول فطورك اولا ..

نبيل : لست جائعا ..

فاطمة : لكنك لم تتناول عشاءك امس ..

نبيل : تناولت عشائي في النادي ..

فاطمة : لقد انتظرتك حتى ساعة متأخرة ، نبيل ، ابق معنا ..

نبيل : انني مشتاق الى بغداد ، دعيني اشبع منها اولا ..

فاطمة : نحن ايضا مشتاقون اليك ..
نبيل : سامكث بينكم حتى تشبعون مني ..
فاطمة : لن اشبع منك ابدا « تقبله » اتعرف ، ان الغربة قد انحفتك ، كان جسمك ممتلئا قبل ان تذهب الى ... ماذا يسمونها ؟ انني انسى اسمها دائما ..
نبيل : لندن ..
فاطمة : نعم ، لندا ..
نبيل : « يضحك » لند .. ن ..
فاطمة : لندا « نبيل يضحك » لن اتعلم اسمها ،لكني احببتها ، لانك كنت تحيا فيها ، لو تعلم كم اشتقت اليك ..
نبيل : كنت اخشى ان اموت قبل ان اراك ثانية ..
نبيل : لكنك كنت دائما معي ..
فاطمة : لم تنسني اذن ..
نبيل : وكيف انساك ؟ .
فاطمة : نبيل ، تناول فطورك اليوم معنا « يبتسم » ماذا تقول ؟
نبيل : ماذا تريديني ان اقول؟
فاطمة : لا تقل .. لا ، من اجلي ..
نبيل : لا ..
فاطمة : « بخوف » نبيل ..
نبيل : لن اقول .. لا ..
فاطمة : « بفرح » ليحفظك الله ، لقد افرحتني .. يسمع وقع اقدام ، يفتح الباب الداخلي ، وتدخل الام ، امراة في اواسط العقد الخامس .
الام : « لفاطمة » هل اعددت الفطور!
فاطمة : الشاي اوشك ان يغلي ، وقد اشتريت الخبز .. و ...
الام : « تقاطعها بجفاء » من يقول ان الشاي لم يغل، ويفسد الطباخ ، ما دمت تثرثرين هنا منذ ساعة ..
فاطمة : لقد دخلت منذ لحظة لارتب الردهة ..
الام : أذهبي الى المطبخ
فاطمة : « تتجه الى الداخل » حاضر ..
الام : والحليب ، هل غليته ؟
فاطمة : ساغليه الان ..
تخرج فاطمـــة ، الام تلتفت الى نبيـــل ، وتحدق فيه ، يبدو التأثر والانزعاج على نبيل ، صمت .

الام : لا تبدو مرتاحا ، هل نمت جيدا !
نبيل : نعم ..
الام : ان وجهك شاحب ..
نبيل : هكذا خلقت ..
الام : ليس من السهر اذن ! « صمت » لقد تاخرت البارحة ايضا ..
نبيل : كنت مع صديقي لم اره منذ فترة طويلة ..
الام : وقبل البارحة ، وقبلها ، وقبلها ..
نبيل : ماذا يضيرك تأخري !
الام : انني امك ..
نبيل : لم اعد طفلا ..
الام : نبيل ، انظر الي ، لماذا تبعد عينيك عني دائما ! ماذا جرى ؟ انظر الي ..
نبيل يرفع عينيه الى امه ، الام تنظر في عينيه لحظة ، نبيل يرخي عينيه .ويطرق في صمت
الام : لا ادري لماذا اشعر ، ان في عينيـك شيئا لا افهمه ، ترى .. ما الذي غيرك ! لندن ! لا اعتقد ، « صمت » لم تحدثني عن ابي نزار ..
نبيل : لقد ذهبت اليه البارحة ..
الام : حسنا ..
نبيل : وكالعادة ، قال لي ، انتظر ..
الام : ساتلفن اليه ثانية ..
الام : لكن الرجل لم يدخر وسعا ..
نبيل : هناك وظائف كثيرة في الجزائر ..
الام : اعتقد انك تعرف رأيي في هذا الامر ..
نبيل : لقد مللت البطالة ، ان الفراغ هنا يقتلني ..
الام : لن تغادر العراق ثانية ، ستبقى هنا ، وتعيش معي ..
فاطمة : « تدخل » الفطور جاهز ..
الام : هل غليت الحليب !
فاطمة : « تضطرب » يا الهي ، لقد نسيـ .. ت ..
الام : لا ادري ماذا دهى عقلك هذه الايام ..
فاطمة : ساغليه حالا ..
الام : رتبي الردهة ، ساعد الفطور بنفسي ..
فاطمة : لكني اعددته ..
الام : لا تثرثري ، رتبي الردهة .

الام تخرج ، نبيل ينظر الى فاطمة بـألم فاطمة تحاول ان تتشاغل

نبيل : فاطمة ..
فاطمة : سارتب الردهة ..
نبيل : لكنك رتبتها ..
فاطمة : لم انته بعد ..
نبيل : فاطمة « يحتضنها » انني احبك ..
فاطمة : « ترفع عينيها الى نبيل » نبيل ..
نبيل : لا تهتمي لشيء ..
فاطمة : لن اهتم ما دمت معك ..
نبيل : انت امي ، وحبيبتي ..
فاطمة : لو تعرف كم عانيت في غيابك ..
نبيل : انني معك الان ..
فاطمة : لكنني من اجلك صبرت ..
نبيل : ابتسمي ..
فاطمة : ليس لي في الدنيا احد غيرك ..
نبيل : ارني ابتسامتك الحلوة ..
فاطمة : انت ابني ، ابني ..
نبيل : ابتسمي لابنك اذن ..

فاطمة تبتسم ، نبيل يحتضنها ، يدق جرس الباب .

نبيل : سافتحه عنك ..
فاطمة : كلا ، هذا واجبي ..
نبيل : لكني ابنك ..
فاطمة : ولهذا يجب ان تطيعني ..
نبيل : « يبتسم » لقد غلبتني ..

تخرج فاطمة ، بعد قليل تدخل ليلى ،نبيل ينظر اليها في دهشة وفرح ، ليلى تبتسم وهي تتأمل نبيل .

نبيل : ليلى !
ليلى : صباح الخير ..
نبيل : ليلى ..
ليلى : « تبتسم » انك تخيفني ..
نبيل : ماذا حل بليلى ؟
ليلى : المسكينة ، لقد كبرت ..
نبيل : هكذا بسرعة ..
ليلى : ست سنوات ، ست سنوات طويلة ، كان عمر ليلى وقتها ثلاث عشرة سنة ، هل تحب عمليات الجمع !
نبيل : ليس كثيرا ..
ليلى : انها تخيفني ..
نبيل : اعطني الحقيبة ، هل انت وحدك !
ليلى : كلا . لقد جاءت امي معي ..
نبيل : عمتي ؟ لقد شغلتني عنها ..
ليلى : ليس هذا ذنبي ..
نبيل : ذنب من اذن ؟
ليلى : ربما كان ذنب السنوات الست ..
نبيل : « يبتسم » ربما ..

تدخل ام فارس ، فاطمة تدخل وراءها وهي تحمل حقيبة ، نبيل يهرع الى ام فارس

نبيل : عمتي ..
ام فارس : نبيل ، كيف حالك ؟ ارجو ان تكون بخير..
نبيل : اشكرك ، وانت ! ان صحتك جيدة ..
ام فارس : الحمد لله ..
نبيل : لقد مرت فترة طويلة منذ ان رايتك اخر مرة.
ليلى : ست سنوات ..
ام فارس : ربما أكثر ..
نبيل : كانت اياما جميلة ..
ليلى : ستأتي ايام اجمل .
ام فارس : من يدري ..
نبيل : لم تحدثوني عن فارس « صمت حزين » لقد سمعت انه .. في ...
ام فارس : « تدمع عيناها » نبيل ..
نبيل : آسف ..
ام فارس : انني ازاه فيك ، ارى اخي نبيل ، رائحته العذبة تفوح منك ، ان اخي لم يمت ، انه يعيش فيك ..
ليلى : « في تأثر » ماما ..
ام فارس : انظري يا ليلى ، لقد اصبح نبيل رجلا ، انه الان بطول فارس ..
ليلى : ماما ، ارجوك ..
ام فارس : اتعرف اذن اين هو ؟
نبيل : فارس رجل ..
ام فارس : نعم ، انه ابني ..
نبيل : « بعد فترة صمت » لا ادري ، في الحقيقة ، من اعاتب ، كان عليكما ان تشعراني بقدومكما.
ليلى : لكني كتبت لك رسالة ..
نبيل : لم تصلني ..
ليلى : لقد ارسلتها قبل اكثر من اسبوع ..

نبيل : « لفاطمة » هل وصلتني رسالة خلال هـذه المدة !

فاطمة : نعم ..

نبيل : متى ؟

فاطمة : قبل يومين ..

نبيل : لم تعطني اياها ..

فاطمة : اعطيتها لماما ..

نبيل : ماما ..

فاطمة : لم تكن وقتها في البيت ..

نبيل وام فارس يتبادلان نظرة مريرة .
يفتح الباب . وتدخل الام ،
يسود الجميع صمت متوتر

الام : يدهشني انكم لم تنسوا بيتنا بعد ..

ليلى : كيف حالك يا ام نبيل ؟

الام : « تلتفت اليها » ليلى ؟

ليلى : نعم ..

الام : لقد كبرت ، ما زلت في المدرسة ؟

ليلى : انني في كلية العلوم ..

الام : آ ..

ليلى : في الصف الثاني ..

الام : يبدو انك لست مع فارس « صمت » هـل انت معه ؟

صمت ثقيل ، الام تلتفت الى ام فارس ،
وتشير الى نبيل

الام : نبيل . ابني ، لقد ارسلته الى لندن للدراسة « في تهكم » هل ما زلت تعرفينه ؟

ام فارس : نبيل يعرف انني عمته ..

الام : « بحدة » نبيل ، خذ ليلى الى الداخل ..

نبيل : ماما ..

نبيل : ام فارس متعبة الان ..

الام : الم تسمعني ؟

نبيل : دعيها ترتاح اولا ..

الام : « بحزم » ..

ام فارس : ارجوك ، خذ ليلى ، اود ان اتحدث الى امك على انفراد ..

ليلى : نبيل ، فلندخل لحظة « صمت » هيا ، ارجوك .

نبيل يندفع بانزعاج نحو الداخل ،
ليلى تحمل حقيبتها ، وتمضي وراءه .

الام : « لفاطمة » اذهبي الى المطبخ ..

فاطمة : الحقائب ، هل احملها الى الداخل !

الام : دعيها هنا ، اذهبي الان الى عملك ..

فاطمة : « وهي تخرج » حاضر ..

الام : يبدو ان الموضوع مهم ، ما دمت قد شرفتنا..

ام فارس : نعم ..

الام : فارس ..

ام فارس : نعم ، ابني ..

الام : لم اكن اعتقد انك ستأتين الي يوما من اجل ابنك .. فارس ..

ام فارس : ولكني اتيت ..

الام : لماذا ؟

ام فارس : في وسعك ان تفعلي الكثير ..

الام : « في تهكم » صحيح ..

ام فارس : اذا اردت ..

الام : ومن قال لك اني اريد ؟

ام فارس : ابني قد يواجه الحكم بالموت ..

الام : انني اعرفك ، اعرفك جيدا ، فلا تعتقدي انني لا اعرف اهدافك ..

ام فارس : ليس لي هدف سوى انقاذ ابني ..

الام : انت لم تأتي الي ، فانت تعرفين انني لناتدخل من اجل فارس ، لقد اتيت الى نبيل .ولكن هيهات ، لن تلعبي بهذه الورقة ، نبيل ابني، ولن اسمح له ان يتدخل في هذه القضية ، ولهذا فانا انصحك ان تبحثي عن شخص اخر ، بعيدا عن هذا البيت ..

يدخل نبيل ، فيحس بوطأة الجو ، نبيل
ينظر الى ام فارس فيلمح دموعا في عينيها

نبيل : ماذا جرى ؟ « صمت ، لام فارس » مـاذا بك ؟ « صمت » اخبراني ، ماذا جرى ؟

ام فارس : ارجوك ، ناد ليلى ..

نبيل : لكن لماذا ؟

ام فارس : ارجوك يا نبيل ، نادها ، يجبان نذهب..

نبيل : لن تذهبا الان ..

ام فارس : لدينا مهمة عاجلة ..

نبيل : تناولا الفطور اولا ، وسـآخذكما بسـيارتي حينما تريدان ..

ام فارس : لا ارجوك ، لا اريد ان تتعب نفسك معنا، يمكننا ان نذهب وحدنا الى المحامي الـذي وكلناه للدفاع عن فارس .

نبيل : لكن المحامي لن يكون في محله الان ، سأخذكم اليه عصرا ..

ام فارس : نبيل ، ارجوك ..

نبيل : لا يمكن ، تفضلي الان ، الفطور جاهز ..

نبيل يأخذ بيد ام فارس ، ويسير بها الى الداخل ، الام تصيح بحدة

الام : نبيل :

نبيل : يلتفت الى امه ....

الام : ابق لحظة ، اريد ان اكلمك ..

نبيل : ليس الان ..

الام : بل الان ..

نبيل : « لام فارس » تفضلي ، سالحق بك حالا ..

تخرج ام فارس ، الام تحدج نبيل بنظرة طويلة غاضبة ، نبيل يرفع عينيه الى امه . ويحدق فيها .

نبيل : قبل يومين وصلتني رسالة .

الام : من عمتك ..

نبيل : لم تعطني اياها ..

الام : لقد اردت مفاجأتك ..

نبيل : يبدو انك فتحتها ..

الام : هذا واجبي ..

نبيل : واجبك !

الام : لم افتح رسالة لك من قبل ، اما هذه الرسالة فقد رايت ان من واجبي ان افتحها ، لاني لا اريد ان تتعامل معك هذه المراة من وراء ظهري ..

نبيل : لكن هذه المراة .. عمتي ، وهي لا تتعامل معي بما يسيء اليك ..

الام : بالفعل ..

نبيل : ولكن .. هذا ..

الام : « تصيح » انني لا اريد ان تتعامل معها ، لا اريد ان تكون لها اية علاقة بنا ، يجب عليها ان تفهم ، ان كل شيء بيننا قد انتهى والى الابد ، « صمت » نبيل ، انت لم تعصني من قبل ، واريد الا تعصيني اليوم ..

نبيل : « بانزعاج » ماذا تريدينني ان افعل ؟ هل تريدينني ان اطردهم ؟

الام : قبل قليل ، قلت لها ، انك ستأخذها الى المحامي بسيارتك ..

نبيل : وماذا في الامر ؟

الام : ابق بعيدا عن هذه القضية ، لن اسمح لك مطلقا ان تتدخل فيها ، هل سمعت ؟

نبيل : يحدجها بغضب ....

الام : « تصيح » قل نعم ..

يفتح الباب ، وتدخل فاطمة ، الام تحدجها في غضب ، نبيل يمضي الى الداخل ، فاطمة تنظر الى الام بخوف

فاطمة : الفطور جاهز ..

الام : ......

فاطمة : لقد .. غليت لك الحليب .. ثانية ..

الام : لن اشربه اليوم ..

فاطمة تنتظر لحظة ، ثم تنسحب في هدوء ، وتغلق الباب ، الام تبقى وحدها بينما يسدل الستار

الفصل الثاني

نفس منظر الفصل الاول ، الوقت ليلا ، فاطمة ترتب اثاث الردهة ، ياتي نبيل من الداخل ، ويحتضن فاطمة

نبيل : قلت لك الف مرة ، لا اريد ان ارى حبيبتي بثوب اسود ، اين قطعة القماش التي جلبتها لك ..

فاطمة : من لندا ؟ .

نبيل : « يبتسم » نعم ، من لندا ..

فاطمة : لم افصلها بعد ، ان لونها لا يناسبني ..

نبيل : لا يناسبك ! انت ما زلت شابة ..

فاطمة : شابة في الخامسة والسبعين ..

نبيل : وماذا يعني ، ان المراة في لندا ، تتزوج في مثل هذا العمر ..

فاطمة : لا يمكن ..

ليلى : « تدخل » هل لي مكان بينكم ؟

فاطمة : ليلى ، اصدقيني ..

ليلى : لا تأخذني الصدق الا مني ..

فاطمة : هل صحيح ان المراة في لندا ..

ليلى : اين ؟

نبيل : « يضحك » لندن ..

ليلى : آ ..

فاطمة : هل صحيح انها تتزوج احيانا في السبعين..

ليلى : لا بد ان نبيل هو الذي اخبرك بذلك ..

فاطمة : نعم ..

ليلى : اذن صحيح ..

فاطمة : تتزوج في السبعين . ؟

ليلى : اذا كنت لا تصدقين فاذهبي الى هناك ..

فاطمة : لكني اريد ان اذهب الى الحج ..

ليلى : اذهبي الى لندا اولا ..

فاطمة : « تبتسم » ملعونة ، مثلي تذهب الى لندا..

ليلى : ليس هناك حل آخر ، ان المراة لا تتزوج هنا بعد السبعين ..

نبيل يكتم ضحكته ، ليلى تطلق ضحكة مرحة عذبة ، فاطمة تبتسم هي الاخرى ، صمت .

نبيل : هلا تذوقت القهوة التي تعدها فاطمة ؟

فاطمة : اتمزح ؟

نبيل : ابدا ..

فاطمة : ساعد لك اذن فنجانا من القهوة لم تتذوقي مثله من قبل ..

ليلى : اشكرك ..

فاطمة : « وهي تخرج » وساعدها حلوة .. مثلك..

ليلى : « تبتسم » شكرا ..

نبيل : يبدو ان عمتي ما زالت نائمة ..

ليلى : البارحة لم تنم لحظة واحدة ..

نبيل : من الصعب أن ينام المرء في القطار ..

ليلى : كانت تفكر فيه ، لم تتحدث عنه ، لكني اعرف انها كانت تفكر فيه ، كنت الى جانبها ،لكنها لم تحس بوجودي ، وظلت عيناها ثابتتين طوال الليل ..

نبيل : « يمسك يدها » ليلى ..

ليلى : انني خائفة يا نبيل ..

نبيل : لا داعي للخوف ، انها ظروف طارئة ..

ليلى : اخشى ان يدينوه ..

نبيل : بماذا يدينونه ؟ لا تصغي الى هراء المحامي .

ليلى : لقد ادانوا معظم رفاقه ..

نبيل : لكن ليس ثمة دليل ضده ..

ليلى : انهم لا يبحثون عن ادلة لادانته ، يكفي انتماؤه ، « تسحب يدها » اسمع وقع اقدام ..

نبيل : انها فاطمة ..

ليلى : تبتسم المسكينة ..

نبيل : لقد استعدت للامتحان ..

ليلى : سأنجح ..

فاطمة : « تدخل » لقد اعددتها حلوة .. مثلك ..

نبيل : هذه رشوة ..

فاطمة : تنسمي رائحتها ، انها عذبة ..

نبيل : دعيها تحكم بنفسها ..

فاطمة : تذوقي قهوتي ، وادعي لي ..

ليلى : « تتذوق القهوة » الله ..

فاطمة : جيدة طبعا ..

ليلى : جدا ، عاشت يدك ..

فاطمة : « لنبيل » ارايت ..

نبيل : احس انها تجاملك ..

فاطمة : « لليلى » صحيح ! اصدقيني ..

ليلى : ان كلمة جيدة لا تكفي ، انها رائعة .

فاطمة : رائعة « لنبيل » لن اعد القهوة لك ثانية، اذا لم تقل ، انها رائعة ..

نبيل : مهما تكن قهوتك رائعة ، فانت اروع ..

فاطمة : لقد غلبتني . من الافضل ان اذهب الان ، هل تريدان شيئا اخر ؟

ليلى : كلا ، شكرا ..

نبيل : اذهبي الى فراشك فانت متعبة ..

فاطمة : نادياني اذا احتجتما الى شيء ..

ليلى : تصبحين على خير ..

فاطمة : « تخرج » اشكرك يا ابنتي ، ليسعدك الله..

نبيل : « يتأمل ليلى » حدثيني عن نفسك ..

ليلى : اسمي ليلى ، عمري .. هل هو مهم ؟ ..

نبيل : انه محرج ..

ليلى : نتركه اذن ، طالبة في كلية العلوم ..

نبيل : وبعد ..

ليلى : لا بعد مع الاسف ، وانت ..

نبيل : « يبتسم » اسمي ..

ليلى : اعرفه ..

نبيل : عمري ..

ليلى : اعرفه ..

نبيل : درست ..

ليلى : هندسة النفط في لندن ..

نبيل : بعد !

ليلى : هناك بعد لا اعرفه ، حدثني عنه ، سانتظرولن ايأس « يتأملها » يبدو انك تبحث فيعن شيء

نبيل : انني ابحث فيك عن فارس .

ليلى : ارجو ان تكون قد وجدته ..

نبيل : لقد وجدته فعلا ..

ليلى : ماذا وجدت مثلا ؟

نبيل : لا ادري بالضبط ، ولكن فيك الشيء الكثير

منه ..

ليلى : فارس اخي ..

نبيل : واستاذك ..

ليلى : واستاذي ..

نبيل : انني احسدك ، اخبريني . ماذا تعلمت منه!

ليلى : اشياء كثيرة ..

نبيل : مثلا ..

ليلى : تعلمت ان اواجه الحياة ، واعمل على اغنائها.

نبيل : هل عرفت الان لماذا احسدك ؟

ليلى : ولكنك درست في دولة متقدمة ، ولابد انك تعلمت اشياء كثيرة هناك ..

نبيل : لم اتعلم هناك ما علمك اياه فارس ..

ليلى : « تضحك » لا تقل لي انك اضعت وقتك كله في دراسة هندسة النفط ..

نبيل : للاسف هذا ما فعلته ..

ليلى : « تضحك ثانية » لن اصدق طالبا درس في لندن ..

نبيل : « يتأملها» اتعرفين ماذا بقي من ليلى ؟

ليلى : الصغيرة !

نبيل : ضحكتها ، ان ضحكتك الطلقة ، المليئةبالحياة ، تذكرني بايام الصيف التي كنت امضيها معكم احيانا ..

ليلى : لقد مر على ذلك وقت طويل ..

نبيل : نعم ، لكن ضحكتك مازالت هي .. هي ، لم تتغير ، يبدو ان هناك اشياء كثيرة لايستطيع المرء ان يتعلمها في جامعات اوربا « يتبسم » مرة ، تذكرتك وانا في احد مسارح لندن ، كنت اشاهد مسرحية كوميدية ، فسمعت ورائي فتاة تضحك ، وبصورة لاارادية ، التفت اليها ، كانت لندنية شقراء ، لم تكن تشبهك طبعا ..

ليلى : « تبتسم بمكر » الحقيقة ، لم اكن اعلم ان فتاة لندنية شقراء تذكرك بي « نبيل يبتسم» ترى الم تذكرك بحب فتاة سمراء ؟

نبيل : من الصعب ان يجد المرء في لندن فتاةسمراء تشبهك ..

ليلى : مع ان شعوب العالم كلها تلتقي هناك ، انني لا اعتقد ان هندسة النفط تمنع المرء من التعرف على مزايا الشعوب ..

نبيل : هندسة النفط ، لو تعلمين ، لا تترك للمرء فرصة الا للتعرف على خصائص التربة ، ومزايا النفط في الشرق الاوسط ..

ليلى : من الصعب ان يصدق المرء عائدا من لندن ، ولكن مع ذلك سأصدقك اذا اصدقتني ،هل تعدني ؟

نبيل : « يبتسم » نعم ..

ليلى : لماذا لم تكتب لنا ؟

نبيل : الحقيقة .. آ ..

ليلى : الحقيقة ، ماذا ؟

نبيل : لن تصدقيني اذا قلت لك ان الدراسة تملأ معظم وقتي ..

ليلى : والباقي ..

نبيل : كان يملؤه الضباب والسأم ..

ليلى : وبعد ..

نبيل : ليس هناك بعد ..

ليلى : ولكن مع هذا كنت تكتب لوالديك ..

نبيل : « يبتسم » احيانا ..

ليلى : ترى .. عما كنت تكتب اليهما .. احيانا ؟

نبيل : عن بكبن وهايدبارك والضباب فوق لندن..

ليلى : وفتاتك الشقراء ، الم تحدثهما عنها « نبيل يهز راسه » مع الاسف ، كنت اتمنى ان تكتب لي ، وتحدثني على الاقل ، عن فتاتك الشقراء التي تشبهني ، ترى الم تخطىء في موقعها الجغرافي منك ؟ الا يحتمل انها كانت عن يسارك ؟

نبيل : كلا ، كانت ورائي ، ولم تكن تشبهك ..

ليلى : لا ادري لماذا اعتقد انها كانت عن يمينك ، على كل حال ، كان المسرح مظلما ، ولا بد انك نسيت ملامحها الان ..

ام فارس : « تدخل » ارجو الا اكون قد قطعت حديثكما ..

نبيل : ابدا ..

ليلى : « تصيح » ماما ، آه .. لو كنت معنا ..

ام فارس : يبدو ان الحديث كان شيقا ..

نبيل : الا تجلسين ! تفضلي هنا ..

ام فارس : شكرا ، انني مرتاحة هكذا ..

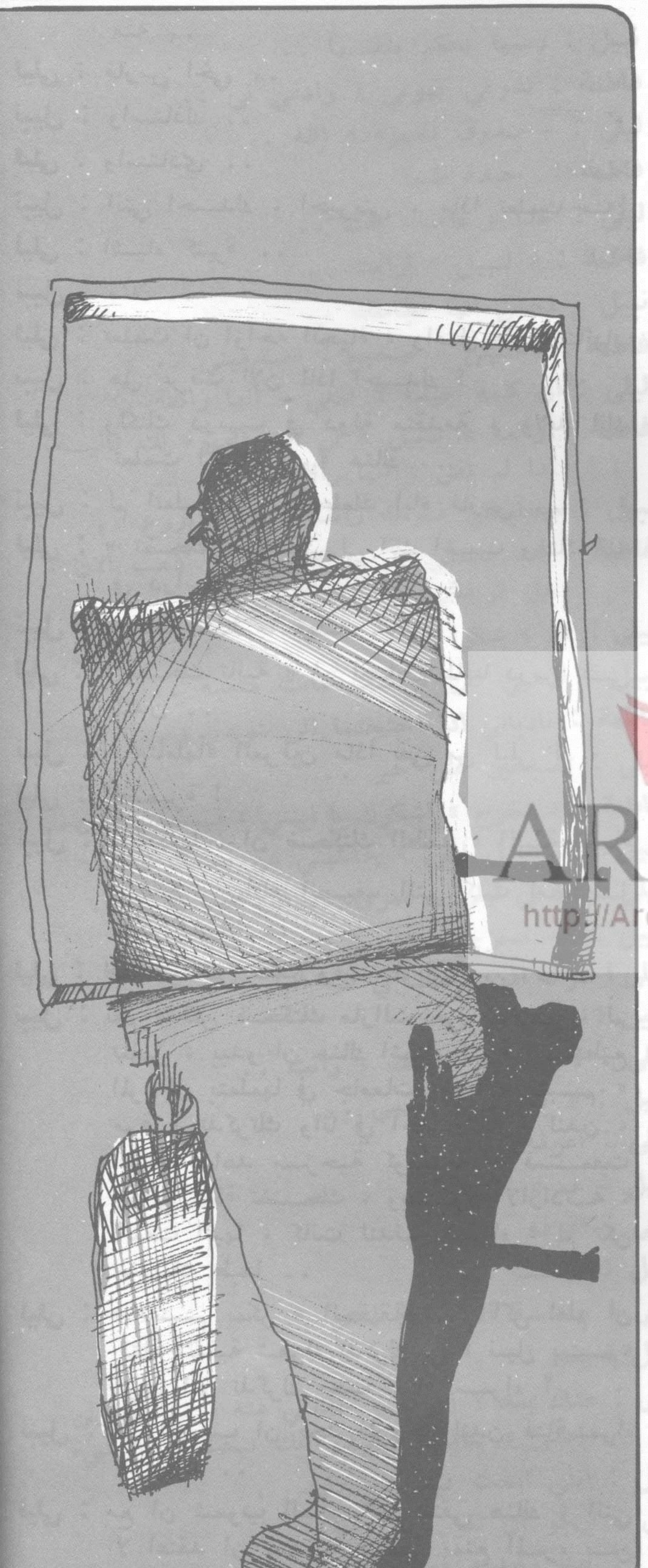
ليلى : ماما ..

ام فارس : ماذا بك ؟ الناس نيام ..

ليلى : « بصوت خافت » لندن يا ماما ..

ام فارس : لندن ! مالها ؟

ليلى : لم تعد فقط عاصمة بريطانيا ..



ام فارس : « لنبيل » احذر هذه الملعونة ، وخاصة عندما تتكلم هكذا ..

ليلى : تصوري ياماما ، ان نسختي الشقراء ، ترتاد المسرحيات الضاحكة

ام فارس : كفى ، كفى ، لا تتوقعي ان افهم اليوم نسختك الشقراء ..

ليلى : قال غاليلو ، ان الارض كروية ، لكن احدا لم يصدقه ..

نبيل : « يبتسم » للاسف ..

ليلى : ولكن مع ذلك ، ان الارض كروية ..

ام فارس تتأمل الصور المثبتة على الجدران ، وتتوقف عند صورة لنبيل .

ام فارس : هذه الصورة جميلة ، تبدو هنا فتى ، متى اخذتها ؟

نبيل : قبل ان اسافر الى لندن ..

ليلى : ياه ، كم غيرتك لندن هذه ..

نبيل : صحيح ؟

ام فارس : لا تصغ اليها ..

ليلى : لعل الضباب هو السبب ..

نبيل : « يبتسم » يمكن ..

ام فارس : وهذه الصورة لجدك ، كان رجلا طيبا ..

نبيل : انني لا اكاد اذكره ، فقد توفي وانا صغير ..

ام فارس : لو تعرف كم كان يحب والدك ويحترمه « صمت » وهذه امك ..

نبيل : نعم ..

ام فارس : تبدو هنا اصغر من عمرها ..

نبيل : لقد أخذتها منذ فترة قريبة ..

ام فارس : اتعرف انها اكبر من ابيك ؟

نبيل : ربما بسنتين أو ثلاث ..

ام فارس : بل اكثر بكثير ، انها في عمري تقريبا « صمت » نبيل ، تأمل هذه الصور ،تأملها جيدا ، هذا الحائط مليء بالصور ، لكني لا اجد صورة واحدة لابيك ، انه ابوك يانبيل، لكنه لم يجد له مكانا بينكم حتى على الحائط « صمت ثقيل » انني اسفة ..

نبيل : هذه الصور لم اثبتها انا ..

ام فارس : سامحني ، لم اقصد ايلامك ..

نبيل : لقد وجدتها هنا عند عودتي من لندن ، يبدو ان امي هي التي ثبتتها ..

ام فارس : انني لا الومها ، فهذا بيتها ..

ليلى : ماما ..

ام فارس : نبيل ، لا تلمني لاني اقمت مأتمه في بيتنا، فهذا البيت لم يكن بيته ، لقد كان غريبا هنا ، كنت انتظره ، وكنت اعرف انه سعيد ، وقد عاد الي فعلا ، لكنه عاد ميتا..

صمت حزين ، تدخل الام .
يسود الجميع صمت ثقيل متوتر .

الام : يبدو انك لا تشبعين من نهش الاخرين ..

ليلى : ام نبيل ، نحن لم نكن ...

الام : اخبريني ، متى تكفين عن النهش ؟

ام فارس : ليس هذا من عادتي ..

الام : ان من ينهش مرة ومرتين لا يشبع ابدا ..

نبيل : ماما ..

الام : لا يمكن بعد هذا العمر ان اخطىء فهمك ..

نبيل : كفى يا ماما ..

الام : كانت تمضغ لحمي ..

نبيل : كلا ..

الام : كانت تلطخني ..

نبيل : كلا ، كلا ..

الام : كانت تمسخني ، وانت صامت ..

ليلى : ام نبيل ، ثقي ..

الام : « لام فارس » لا تتعبي نفسك ، لن تجدي هنا ما تبحثين عنه ..

ليلى : ام نبيل ، ارجوك ...

الام : لم يعد لك هنا احد ، هل فهمت ؟

ام فارس : انت واهمة ، لي نبيل ..

الام : نبيل ابني ، ابني وحدي ، ولن اسمح لاحد، ايا كان .. ان ...

ليلى : ارجوك يام نبيل ..

الام : « تصيح بليلى » ابتعدي ..

ليلى : ان اخي في مأزق ..

الام : اصغي الي جيدا ..

ليلى : ام نبيل ..

الام : كان لك هنا خال ، لكنه الان لم يعد موجودا..

نبيل : ماما ..

الام : لقد مات خالك ..

نبيل : ماذا تقولين !

الام : « تصيح » لقد مات .. مات ..

نبيل : « يمسك يدها » كفى ..

الام تسحب يدها من يد نبيل ، ثم تصفعه بشدة ، ينظر احدهما الى الاخر في ذهول، الام تخرج وهي تتعثر ، نبيل ينهار على احدى الارائك ، ويدفن وجهه بين يديه، ام فارس تدنو من نبيل ، وتنحني عليه.

ام فارس : سامحني يا نبيل ، سامحني ، سنذهب غدا ، وقد لا اراك ثانية ، تكلم يا نبيل ،قل شيئا ، ان صمتك يقتلني ..

ليلى : ماما ..

ام فارس : فارس في السجن ، ليبق في السجن ، ليبق ، نبيل ...

ليلى : ماما ، ارجوك ..

ام فارس : لقد اخذوا مني ابني ، اخذوا فارس ،انت يا نبيل فارس ، انت ابني .. « ينشج » اتبكي يا نبيل ؟ اتبكي ؟ « تقبله » وهي تنشج « دع دموعك اذن تختلط بدموعي »..

ليلى : كفى يا ماما ، كفى ، انت مريضة ..

ام فارس : دعيني يا ليلى ..

ليلى : يجب ان ترتاحي ، هيا يا ماما ..

ام فارس : كيف ارتاح ؟ كيف ؟

ليلى : « تأخذ بيد امها » هيا ارجوك ، هيا ..

ام فارس : « تنهض » ليلى ، ابقي هنا ، لا تتركي نبيل وحده ..

ليلى : دعيني أوصلك ..

ام فارس : كلا ، سأذهب وحدي ..

تخرج ام فارس ، ليلى تنظر الى نبيل ، صمت ، نبيل يرفع عينيه الدامعتين الى ليلى ، ليلى تجثو امامه .

ليلى : نبيل ، قل شيئا يا نبيل ..

نبيل : ماذا بقي ليقال ؟

ليلى : نحن لم نقل شيئا بعد ..

نبيل : انظري الي ، انني امامك الان على حقيقتي..

ليلى : نبيل ..

نبيل : فماذا بعد !

ليلى : انني اعرفك يا نبيل ..

نبيل : اعرفك على حقيقتك ..

نبيل : لعلي .. كنت ...

ليلى : انني اعرفك كما اعرف نفسي ..

نبيل : انت لا تقولين الحقيقة ..

ليلى : انظر في عيني اذن ، واشهد الحقيقة ..

نبيل : « ينظر في عينيها » ليلى ..

ليلى : ماذا رايت ؟

نبيل : اصدقيني ارجوك ..

ليلى : انني صادقة معك ، لاني صادقة مع نفسي ..

نبيل : ليلى ..

ليلى : لم انسك ابدا ، وعندما التقيتك اليوم ،والتقت عيناي بعينيك ، ادركت انني كنت معــك دائما ، نبيل نحن لا نستطيع ان نخفي ...

نبيل : ليلى ..

ليلى : ولماذا نخفيه ؟ ان الحياة لنا ، وعلينا ان نكون جديرين بها ..

فاطمة : « تدخل » ماما تريد ان تراك ، انها فيغرفتها تنتظرك « لا يجيب » هيا يا نبيل ..

نبيل : لا اريد ان اراها ..

فاطمة : « في ذهول » نبيل ..

نبيل : اخبريها بما قلته لك «لليلى» اعطيني يدك..

ليلى تضع يدها في يد نبيل ، ويتجهان الى الداخل ، نبيل يقف قرب الباب ،ويلتفت الى فاطمة .

نبيل : تصبحين على خير ..

فاطمة : « تتمتم » نبيل ..

ليلى : تصبحين على خير ..

فاطمة : تصبحان على خير ..

نبيل يشد على يد ليلى ، ويغادران الردهة ، فاطمة تبقى وحدها برهة ، ثم تتجه الى الداخل بينما يسدل الستار

الفصل الثالث

نفس المنظر السابق ، مساء اليوم التالي، نبيل قرب الشباك ، يحدق في عتمة الحديقة ، تدخل فاطمة وهي تجرجر نبيل ينتبه لدخول فاطمة ، ويلتفتنحوها بمشقة حقيبة ثقيلة ،

نبيل : انها ثقيلة « يهرع اليها » دعيني احملها عنك..

فاطمة : لا ، ارجوك ..

نبيل : دعيني اساعدك اذن ..

فاطمة : « بصوت تختنقه الدموع » كلا ، انني مازلت قادرة على حمل حقيبة ..

نبيل : مالك ؟

فاطمة : لماذا لم تذهب البارحة الى ماما ؟ الا تعرفها؟

« صمت » انها تريدك الان ..

ليلى : « تدخل » فاطمة ، ماما تريدك ..

فاطمة : لحظة ، ساحمل الحقيبة الى الخارج ..

ليلى : دعيها هنا الان ..

فاطمة : « وهي تخرج » نبيل ، لاتنس يا عزيزي ، ماما تنتظرك ..

نبيل : ارجو ان تكونوا قد فرغتممن اعدادالحقائب..

ليلى : لم تبق سوى حقيبة واحدة ..

نبيل : لقد ازف الوقت ..

ليلى : كم بقي على تحرك القطار ؟

نبيل : ساعة تقريبا ..

ليلى : ستفرغ ماما حالا ..

نبيل : « يحمل الحقيبة » من الافضل ان نضـــع الحقائب في السيارة ..

ليلى : نبيل « يقف » لقد استدعيت تاكسي ..

نبيل : تاكسي !

ليلى : لقد تلفنت الى محل قريب ..

نبيل : لكن لماذا ؟

ليلى : الا يكفي ماجرى ؟

نبيل : ليلى ...

ليلى : لقد فعلت الكثير من اجلنا ، ونحن ممتنــون منك ، « يطرق بحزن » نبيل ، سنعود اليوم الى الموصل ، وقد لا نراك لفترة طويلة ، فلا تودعنا هكذا ..

نبيل يرفع عينيه الى ليلى ، ويتطلع اليها بصمت ، ليلى تشد على يده وهي تبتسم ، تدخل ام فارس ، ثم تدخل فاطمة وهي تحمل بين يديها حقيبة ثقيلة .

ام فارس : ليلى ..

ليلى : نعم ماما ..

ام فارس : « تنظر الى نبيل » ساعدي فاطمة ..

ليلى : « تهرع الى فاطمة » دعيني اساعدك ..

فاطمة : كلا ، كلا ، ليست ثقيلة ..

ليلى : دعيها اذن هنا ريثما تأتي السيارة ..

ام فارس : « نبيل » عمت مساء ..

نبيل : اهلا عمتي !

ام فارس : كيف حالك !

نبيل : اشكرك ..

ام فارس : « صمت » يبدو اننا تأخرنا ..

ليلى : ما زال امامنا متسع من الوقت ..

ام فارس : من الافضل ان نسرع ، تلفني للتاكسي مرة اخرى ..

ليلى : لقد تلفنت منذ دقائق ..

ام فارس : اخشى ان يفوتنا القطار ..

ليلى : لن نستغرق في الطريق اكثر من عشر دقائق ..

فاطمة : سانقل الحقائب الى الخارج ..

ام فارس : هذا افضل ، ليلى ..

ليلى : لنات السيارة اولا ..

ام فارس : هيا يا ليلى ، يجب الا نتأخر اكثر ..

ام فارس تنحني لتحمل الحقيبة ، نبيل يدنو منها ، ويضع يده على الحقيبة ، ام فارس تنظر اليه بصمت

أم فارس : نبيل ..

نبيل : دعيها لي ..

ام فارس : لا تكلف نفسك ، ارجوك ..

نبيل : ابقي انت هنا ريثما تأتي السيارة « لفاطمة» هيا ..

نبيل وليلى وفاطمة يتجهون الى الخارج وهم يحملون الحقائب ، بعد قليل يسمع صوت سيارة ، تقف بالباب ، يدخل نبيل

نبيل : لقد وصلت السيارة ..

ام فارس : « تدنو منه » نبيل ، لا ادري كيف اشكرك .

نبيل : تشكرينني ! على ماذا !

ام فارس : على كل شيء ..

نبيل : لكني لم افعل شيئا ..

ام فارس : لقد اعدت لي اخي ..

نبيل : « في تأثر » عمتي ..

ام فارس : اهذا قليل ! « تعانقه » نبيل ، نحن وحدنا يا نبيل ، فلا تنسنا ..

نبيل : كيف انساكم ؟

ام فارس : فارس في السجن ، وقد يبقى هناك فترة طويلة ..

نبيل : انا فارس ..

ام فارس : « في تأثر » نبيل ..

نبيل : انا ايضا ابنك ..

ام فارس : « تقبله » استودعك الله ..

نبيل : مع السلامة ..

ام فارس تفتح الباب ، وتخرج ، تدخل ليلى ، نبيل وليلى ينظر احدهما الى الاخر نظرة ملؤها الحنان واللهفة ، ليلى تندفع الى نبيل .

ليلى : نبيل ..

نبيل : يمد يديه نحوها ليلى ..

ليلى : عزيزي ..

نبيل : ليلى ..

ليلى : لقد انتظرتك طويلا ..

نبيل : كنت معي دائما ..

ليلى : نبيل ، انني ...

يرتفع من الخارج صوت منبه السيارة ، ليلى ترفع وجهها الى نبيل وتقبله ، ثم تتجه نحو الخارج .

نبيل : « يصيح » ليلى ..

ليلى : « تلتفت » ...

نبيل : انتظريني يا ليلى ...

ليلى : « تبتسم في فرح » سانتظرك مدى العمر ..

يرتفع صوت منبه السيارة ثانية ، ليلى تلوح بيدها ثم تهرع الى الخارج ، تدخل فاطمة ، السيارة تتحرك ويتلاشى صوتها شيئا فشيئا ، يسمع وقع اقدام ، فاطمة تستمع بخوف .

فاطمة : نبيل ..

نبيل : مالك ؟

فاطمة : « بصوت مرتعش » ماما ..

نبيل : ولم الخوف ؟

فاطمة : ياالهي ، ستعنفني ثانية ..

نبيل : لن اسمح لها ..

فاطمة : كان من الافضل ان تذهب اليها ..

يفتح الباب ، وتدخل الام ، فاطمة تسترق النظر اليها في خوف ، الام تحدجها بنظرة قاسية .

الام : اهكذا تنفذين ما اطلبه منك ؟

فاطمة : « في حرج » ام نبيل ...

الام : « تقاطعها » ماذا قلت لك ؟

فاطمة : تنظر الى نبيل ....

نبيل : لقد اخبرتني ..

فاطمة : والله ...

الام : اخبرتك !

نبيل : نعم ..

الام : ولم تأت « صمت » فاطمة ، اذهبي الى الداخل

فاطمة : « تدخل » حاضر ..

الام : يبدو انها ذهبت ..

نبيل : ......

الام : اتعرف لماذا جاءت ؟

نبيل : لقد قالت ذلك ..

الام : وطبعا صدقتها ..

نبيل : من الواضح انك لم تصدقيها ..

الام : هل صدقت انها جاءت من اجل ابنها ؟

نبيل : لماذا جاءت اذن ؟

الام : جاءت لتدوسني ، وقد داستني فعلا ، ولكن بقدمك ، انني لا الومها ، فانا اعرف موقفها مني منذ البداية ، لكني الومك انت ، فانت ابني ، « صمت » قبل قليل ، ارسلت فاطمة اليك فلم تأت ، وكذلك البارحة ، ارسلتها اليك فلم تأت ابضا ، لماذا ؟

نبيل : كنت متعبا ..

الام : متعبا ! لم تكن مشغولا بعمتك وابنتها اذن ؟ « بحدة » كنت تخرج معهما هنا ، بينما كنت وحيدة في غرفتي ، انتظرك ..

نبيل : لتصفعيني ثانية ..

الام : نبيل ..

نبيل : تصبحين على خير ..
نبيل يتجه الى الداخل ،
فتصيح به الام في التياع

الام : نبيل ..

نبيل : « لا يجيب » ...

الام : « بصوت اعلى » نبيل ..

نبيل : « يتوقف » ...

الام : لحظة ..

نبيل : ماذا ؟

الام : اريد ان اتحدث اليك ..

نبيل : انني متعب ..

الام : يجب ان اتحدث اليك ..

نبيل : ليس الان ..

الام : بل الان ، فمنذ ايام وانا انتظر فرصة لاحدثك.

نبيل : سنتحدث غدا ..

الام : كلا ، الان « صمت » منذ ان عدت من لندن وانت تتهرب مني ، اصدقني ، ماذا جرى ؟ « صمت » عندما كنت معي لم تكن هكذا ابدا ، ان اقوالك وتصرفاتك تحيرني ، لم تعد نبيل الذي اعرفه ، انني لم اعد افهمك، فاذا جرى ؟ اخبرني.. ماذا جرى «لايجيب» في رسائلك التي كانت تصلني من لندن ، تقريبا ، انغام لم افهمها في حينها ، لكنها بعثت في قلبي الخوف والقلق ، وقد عزيت ذلك الى الغربة والوحدة ، كنت انتظرك بلهفة ، لنحيا كما في الماضي ، لكنك عدتنبيل اخر ، فماذا جرى ؟ اخبرني ..

نبيل : لقد وصلتني رسالة من ابي ..

الام : « صمت » متى ؟

نبيل : قبل وفاته باسابيع قليلة ..

الام : لم تخبرني بانه كان يكتب اليك ..

نبيل : لقد كتب الي رسالة واحدة ..

الام : يبدو ان اباك لم يكتف بالحديث عن حبه لك ..

نبيل : لقد قتلناه ..

الام : نبيل ..

نبيل : انا وانت ، قتلناه ..

الام : هل جننت ؟

نبيل : لقد قتلته بالحقد والكره والاهمال ..

الام : كفى .

نبيل : ان القتل لايحتاج دائما الى خنجر أو مسدس.

الام : انت تهذي ..

نبيل : لقد تركته يحترق في عزلته ، وجرعته الموت قطرة .. قطرة ..

الام : كفى ، كفى

نبيل « صمت » لم أفهم أبي هنا ، لم أفهمه الا في لندن ، من خلال رسالته الاولى والاخيرة لي، كان ظلك هنا يحاصرني ، ويعميني ، لقد اقفلت عالمي في وجهه . وتركته يحترق في غربته بيننا ، حين افكر في موقفك منه ،تمزقني الحيرة ، فما هو خطؤه ؟ ماهي جريمته ؟لقد قتلته بلا مبرر ، ولوثت يدي الى الابد بدمائه.

الام : نبيل ، انت ابني ، وينبغي ان تفهمني ، لقد حرصت منذ البداية على ان ابعدك عن هذا الموضوع ، لكن ما دامت الامور قد تطورت بهذا الاتجاه ، فأود ان اصارحك بالحقيقة ..

نبيل : اية حقيقة ؟

الام : انني لم اقتنع لحظة واحدة بابيك ..

نبيل : لكنك تعرفينه ..

الام : نعم ، اعرفه ..



نبيل : كان عليك الا توافقي على الزواج منه ..

الام : هذا خطئي ، وقد دفعت ثمنه غاليا ، ولكن مع ذلك كانت لي ظروفي ، كنت وحيدة عندما تقدم ابوك لخطبتي ، كان ابي ضابطا متقاعدا، وكان ابوك يمت بقرابة بعيدة اليه ، فرفضت أول الامر ، لكن ابي اقنعني بالزواج منه ،فقد توفيت امي منذ فترة ، وكان ابي نفسه على شفا الموت . وبعد الزواج حاولت جهدي ان اقتنع به ، لكني لم استطع ..

نبيل : كان بامكانك ان تطلبي الطلاق منه ..

الام : لقد فكرت في ذلك ، لكن ابي كان قد مات ،وكنت حاملا بك ، لقد أسقط بيدي ، فماذا أفعل ؟ وحين ولدت وجدت خلاصي فيك . نبيل ، انت ابني ، وانت تكفيني ، لم اكن بحاجة الى احد ، ولست بحاجة الى احد غيرك ..

نبيل : وابي ..

الام : « بامتعاض » لقد مات ..

نبيل : ان ابي لم يمت منذ سنتين ، بل كان ميتا بالنسبة لك منذ البداية ، وكان جسده يتعذب وحيدا بيننا ، ولكن يبدو ان ابي سيبقى بيني وبينك ، وستبقى اشلاؤه المعذبة كالجدار تفصلني عنك ..

الام : « بالتياع » نبيل ..

نبيل : ان احدنا لن يستطيع العبور الى الاخر بعد الان ..

يسمع صوت قطار يتحرك في البعيد ، الام تنظر مشدوهة الى نبيل « صمت » نبيل ينظر الى امه

نبيل : لقد ذهبت اليوم الى السفارة الجزائرية ..

الام : « تصيح » .. نبيل

نبيل : سأذهب قريبا ..

الام : « بصوت متحشرج » وانا ؟

نبيل : « وهو يخرج » تصبحين على خير ..

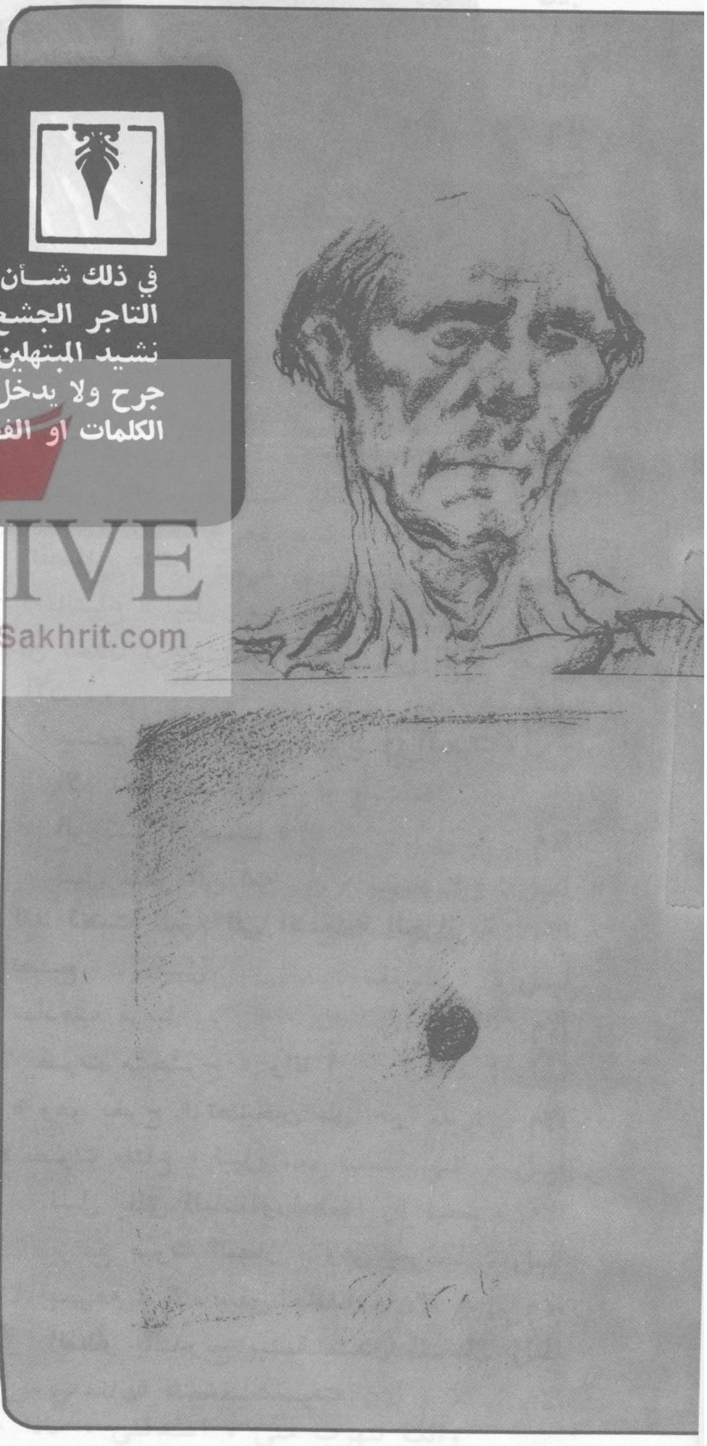
الام : « بصوت ملتاع » نبيل ..

نبيل يغلق الباب وراءه ، يرتفع صوت القطار ، وهو يمر بسرعة ، الام تبقى جامدة في مكانها ، يخفت صوت القطار بالتدريج بينما يسدل الستار .

■ وليد اخلاصي

مقـ

« طقس مسرحي لفاجعة شعبية جرت وقائعها في حي من احياء مدينة حلب التي شهدت عبر تاريخها الطويل احداثا محزنة واخرى تدخل البهجة الى القلب ، شأنها في ذلك شأن جميع المدن القديمة والجديدة في العالم ، حيث يتجاور التاجر الجشع مع المحب النبيل ويتلازم القبح مع الجمال ويتعانق نشيد المبتهلين بصراخ المعذبين وتختلط الحقيقة بالاسطورة ، فلا يلتئم جرح ولا يدخل يقين الى قلب كسير ... الا باستيقاظ التاريخ عبر الكلمات او الفعل .. » .



مسرحية في مقدمة وقسمين

المكان :

– حي شعبي من احياء حلب القديمة

الزمان :

– في الايام التي اعقبت استقلال البلاد

الشخوص :

ابراهيم : صبي طحان ، يتيم الابوين ، / ١٨ / سنة

صفية : صبية جميلة ، ابنة الشيخ صالح ، /١٥/ سنة

الشيخ صالح : رجل صالح ، يخدم الجامع ومقامات الاولياء ، / ٥٥ / سنة

ابو الروس : من اعيان الحي ، يتاجر بالمواشي ويسيطر على المسلخ ، / ٥٠ / سنة

ابو الكيف : من اعيان الحي ، يتاجر بالمخدرات ، /٤٥/ سنة

المختار : شيخ حارة باب المقام ، يمشي في ركاب الاعيان ، / ٥٠ / سنة

المساعد اكرم : رئيس مخفر الحي ، وهو يد الاعيان والحزب الحاكم ، / ٤٥ / سنة

ـــام ابـراهـيـم وصـفـيـة

هبلـــة : رجل من الذين يسمون بالدراويش ولكنه ذكي ويلعب دور الجاسوس لصالح الاعيان والمتنفذين ، / ٥٠ / سنة

المعلـم : راوي الحكاية ويقود فريق التمثيل الذي سيلعب ادوار المسرحية مساعدون واتباع وقابلات ومنشد ومغنون ..

المقدمــة ــــــــ

المشهد الاول ــــــــ

المشــهد : « ساحة في الحي ، تطل عليها المنازل القديمة وتتفرع منها الحواري الضيقة وتشرف على فضائها مئذنة الجامع الصغيرة . زينات واعلام ترفرف على الساحة . شعارات العائدين من اداء فريضة الحج تختلط بكلمات لها علاقة بانتخابات برلمانية . اهل الحي يتجمعون حول (المنشد) وبطانته وهم ينشدون الاغاني الدينية المعروفة [1] » .

المجموعة : يارحمة العالمين وعزهم / يا غاية الآمال يا مجلي الصدأ يا كوكبا فاق البدور بحسنه / يا مرسلا للحق دوما سرمدا

المنشـد :

مالي على البعد صبر يبعث الاملا / هيهات
يا ايها البدر كملا تبكيك عين محب انت
ناظرها / فكيف اصطباك عنك قد رحلا
يا قرة العين ان البعد اثقلني / وقرب الموت
سقمى/من ناظريك واشقى الداء والعللا

المجموعة : اللهم صل على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه وسلم . اللهم عطر قبره الشريف .. (يبتديء المنشد في تلاوة جزء من السيرة النبوية)

المنشـد : وكان صلى الله عليه وسلم وهو عند حليمة ، اذا خرج مع الصبيان تترقب مجيئه بأعينها البصرية ، وتفرح بقدومه اذا قدم وتبسم في وجهه أحسن ابتسام . فسألها ذات يوم عن اخوته فقالت له يا حبيبي خرجوا يرعون اغنامنا المقنية ، فقال لها يا أماه دعيني اخرج معهم ، فلما اصبح اخذ عصاه وتمنطق بالحزام ، فأوصت حليمة اولادها عليه وبالغت بالوصية فاقام صلى الله عليه وسلم نهاره معهم وهم يرعون الاغنام ، فلما جاء الليل خرجت حليمة لملاقاتهم اذ رأته مقبلا والانوار تتلألأ من طوالعه الجبينية ، والاغنام حوله تلوذ به كالعرائس وهي تشرب لبنا طيب المذاق لذيذ الطعم ، فضمته الى صدرها وقالت له يا حبيبي ما الذي غيبك عني ، فحدثها اخوه في الرضاعة بما رآه من اماراته السماوية ، واخبرها بمعجزاته التي لا تدركها الافهام ، وقال لها يا اماه لما خرج معنا اخونا القرشي ، فما مررنا على شجرة الا حيته احسن تحية ولا مررنا على ارض يابسة الا اخضرت ولا بئر الا فاض ماؤها ، ومررنا على واد فيه وحوش كثيرة كاسرة ، فخرج علينا سبع عظيم فلما رأى محمدا صدع له وحول جنابه الرفيع حام .

المجموعة : عطر اللهم قبره الشريف . اللهم صل على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم . الله حي الله حي .

«تقوم المجموعة بقيادة المنشد باقامة (ذكر) يتصاعد تدريجيا الى ان يختلط باصوات الرصاص القادمة من بعيد . يستمر الذكر فترة »

« يخرج المختار مهللا الى طرف الساحة ويهتف »

المختـار : وصل حجاج بيت الله الحرام ،وصل حجاجنا الابرار حجاج بيت الله الحرام وصلوا بالسلامة « يخرج »

« يتوالى اطلاق الرصاص مختلطا بالذكر الديني بينما تتحرك المجموعة المنشدة نحو مدخل الساحة لتغيب بعد قليل . يبقى في

الساحة رجل بدأ زائغ النظر هو الشيخ صالح شبه فاقد للبصر . يصطدم بكرسي فنتبين انه اعمى . بعد لحظات يتقدم منه المعلم »

المعلـم : ذهب الجميع ، وبقيت وحدك « الشيخ صالح لا يجيب » الرصاص يلعلع والتهاليل تتجمع في السماء بركة

صالـح : الحق بهم ايها المعلم .. الحق بهم فالطعام سيكون اكثر من الكثير

المعلـم : (معاتبـا) ومتى كنت معهم يا شيخ صالح .. متى

صالـح : ومن ليس معهم ! « بعد لحظة » كل المبصرين الذين يعرفون الدرب معهم يتبعونهم

المعلـم : انني ابصر الحقيقة ، لذا لست معهم

صالـح : « يصغي الى الرصاص » اتسمع ياولدي ؟ انهم يقتلون السماء

المعلـم : يفرحون بقسوة ، ويحـزنون بقسـوة . يا للقسوة !

صالـح : « بحزن مر » ويقتلون بقسوة « بعد برهة » استغفرك يا رب فهم يجرحون رحمتك بلؤم لا يرحم

المعلـم : ويذهبون قوافل قوافل لشراء الرحمة بالمال « محذرا » هيا ياعم لنبتعـد عن الساحـة فانهم سيعودون ، آنذاك تخرج الادعية من فوهات المسدسات ويخرج الرصاص من افواه العائدين والمستقبلين

صالـح : ليغفر الله لهم جميعا

المعلـم : ليغفر الله لكل الذين سيقدمـون فـروض الطاعة للحاجين المبرورين ، أبو الروس وابو الكيف

صالـح : ليغفر الله لهم جميعا

المعلـم : « بصوت خفيض » ليقصف الله عمرهما

صالـح : ماذا تقول يا بني ؟

المعلـم : كنت اراجع درسا طالما نسيته انا وانت ايضا

صالـح : مثلك لا ينسى دروسه يا بني ، ايها المعلم

المعلـم : نرى ونتعلم .. ثم ننسى ، وتلك هي المصيبة « يتلفت متفحصا الموقف » هيا بنا نرحل قبل ان تزدحم الساحة بالناس ولن يكون لنا مكان بينهم هيا وعد الى بيتك يا شيخ صالح فلقد قاسيت بما فيه الكفاية

« يقود الشيخ صالح بعيدا ، ولكنه لا يلبث ان يعود الى الظهـور على الخشبة ليخاطب الجمهور مباشرة »

المعلـم : أيها الجمهور الكريم . هي ذي حكاياتنا اليوم من البداية . ذلك الرجل الطيب الذي ودعته منذ قليل هو الشيخ صالح ، رجـل فقـير يخدم في جامع الحي وهو ايضا يرعى المقامات الكثيرة المنتشرة على حدودالحي الكبير،وهذا عمل على ما يبدو ويسبب سعادة للانسـان ويكسبه شـرفا . اما المقامـات فهي ابنية حجرية قديمـة شيدت لكـي تحتضـن بين جدرانها وسقفها رفات تعارف الناس على انتسابها لاولياء ورجال صالحين ، ولهـذا سميت المنطقة التي يدفن فيها اموات المدينة بمقبرة الصالحين . وما اكثر عدد الذين لا يمتون الى الصلاح والصالحـين بصلة قـد دفنوا في ذلك التراب . ان التراب على ما يبدو ايها الحضور الكريم لا يرفض طلبا او جسدا لاحد . وانا شخصيا افضل ان ادفن في البرية المجاورة لقريتي حيث لم يتفق بعد على تسمية جليلة لذاك المكـان فأنا كرهت التسميات الكبيرة وبخاصة بعد عملي في هذه المسرحية الغريبة التي ستشاهدون احداثها بعد قليل « يلاحظ ان المنشد يطل براسه من طرف المسرح فيخاطبه « اليست غريبة يا » ينادي الممثل باسمه الحقيقي » :

المنشـد : « يدخل » ماذا حدث لابراهيم وصفية كان عجيبا وغريبا . ما يحدث للذين يحبون بات عجيبا . ما يحدث وما لا يحدث اصبح عجيبا وغريبا

المعلـم :لا نريد ان نطيل على الحاضـرين الكـرام ، فلنبدأ عملنا

المنشـد : لست ممثلا فأنا المنشد وقد اديت دوري في البداية اما الان فأريد ان اعطي رأيي في كل ما يحدث

المعلـم : رأي الجمهور هو الذي يهمنا الآن ، فلنبدا

المنشـد : وهل أعاود الانشاد من جديد

المعلـم : بل لنبدأ بابراهيم عليه السلام

المنشـد : « كمن يتذكر واجبه اليومي يقـوم باحضـار شاشة كبيرة » لنبدأ بابراهيم عليه السلام « يقومان بالاستعـداد للمشـهد مع ممثلين آخرين »

« المشـــهد الثاني »

المشـــهد : « شاشة لمسرح خيال الظل تنتصب في زاوية المنصة . خيـالان يؤديـان تمثيلية قصيرة تعبيرية . ايقاعات مرافقة هي من ادعية عيد الاضحى المبارك : الله اكبر الله اكبر ، لا اله الا الله . . »

الـراوي : كان حلما مرعبا ، افاق ابراهيم عليه السلام مذعورا . أهي المحنة ؟

ابراهيم :الهي ، ان كنت تأمرني فأنا عبدك لا أقدر على مخالفة امرك

الـراوي : استيقظ ابراهيم عليه السلام في ذلك اليوم من غفوته وراح يسترجع حلمه ويتفكر فيه . وبين الحيرة والفزع اكتشف الحقيقة

ابراهيم : هل اذبح ابني ؟ اسماعيل ابني وحبيبي هل اذبحـه ؟

الـراوي : ولكن التردد في اعماق الشيخ لم يطل أمده ، فالامتثال هو الحب الخالص لله ولامر الله

ابراهيم :تلك ارادة اللـه . تقـدم مني يا ولـدي يا اسماعيل

الـراوي : وقص الاب على ابنه ما جاء في الحلم

اسماعيل : يا ابت أفعل ما تؤمر به فستجدني ان شاء الله من الصابرين

« يشحـذ ابراهيم سكينـه بينمـا استسلم اسماعيل فوضع راسه على صخرة . تزداد ايقاعات الدعاء سرعة . وفجأة تهبط حزمة من النور تحمل كبشا سمينا يتسلمه ابراهيم بين كفيه »

الـراوي : علم ابراهيم ان الكبش فداء وانه قد مر في الامتحان ، فذبح الكبش ونجا اسماعيل « تتباطأ سرعة الادعية الى أن يحل الظلام »

« المشـــهد الثالث »

المشـــهد : « المنصة عاطلة ليس فيها حركة . الممثلون يزيلون الشاشة . المعلم يعطي تعاليمه » .

المعلـــم : لنسرع في اعداد المناظر

المنشـــد : « متوقفا لحظة عن العمل » امتحن ابراهيم عليه السلام فكوفيء ، اما ابراهيمنا ! ياعيني على الذي حدث له

المعلـــم : هيا . . هيا « للمنشد »حدث له ما يمكن ان يحدث لك ولي ولاي واحد منا

المنشـــد : حدث له ما حدث ونحن واقفون نتفرج فلا نفعل له شيئا

المعلـــم : « يساهم في العمل » لم اكن لاوافق في البداية على دور صغير كدوري في هذه المسرحية لولا متعتي الشخصية وانا اراقب ما يجري لذلك الشاب ابراهيم وتلك الصبية صفية . وفي كل ليلة اقول لنفسي لماذا حدث ما حدث ، وما اكثر ما ينتابني شعور جنوني في ان اخرج من وراء الكواليس لامسك بخناق بعض الرجال ، ثم اكتشف ان الامر تمثيل في تمثيل فاذهب الى بيتي وافكر واستعيد كل كلمة وحادثة واقول لنفسي لو ان ذلك حدث امامي حقيقة فهل سأقف مكتوف الايدي « الى الجمهور » أعلم انكـم ستخرجـون بعـد ان ننتهي من التشخيص ، واعلم انكم ستفكرون ، ولكن المؤسف حقا هو في اني لن اقابلكم مرة اخرى لنتحادث ونتشاور ونقول لم حدث ذلك ، او ما العمل ، او كيف يمكن لنا ان نضع حـدا لقهر الانسان وسحقـه بالقـوة والعنف او بالضرب على حريته وحبسه بالجدران العالية التي لا تسمح بالشمس او الهواء

المنشـــد : « معاتبا » هيا واكمل الحكاية الى آخرها واكشف للناس سر المسرحية !

« يصفق بيديه فيدخل المنشـدون يصطفون خلف المنشد »

« سننشد للجمهور الكريم بينما تستعدون لاستكمال المناظر والالبسة « الاستعدادات تجري لصنع مشهد عند المقـام ، والممثلون يلبسون »

المنشـــد : ياليت لي نظرة اشفي بهـا سقمي
من ناظريك واشفي الداء والمللا

القسم الاول

« المشـــهد الاول »

المشـــهد : « ينتصب بناء المقام في صدر المسرح قديما تنوء جدرانه بثقل الزمن والطحالب . نافذة صغيرة بالقرب المقام بينما باب واطيء على الجدار الاخر من خشب كالح يعطيه رهبة سحرية . ضوء القمر يزيل قليلا من الوحدة التي تسكن المكان ، ويأتي لقاء الحب ليضفي عليه امانا محببا . بعد لحظات سيلتقي شابان صغيران ويعيشان لحظات نقيـة رائعـة . ابراهيم في لباسه الابيض وكأنه خرج لتوه من المطحنة التي يعمل فيها ، وصفية بثوبها

القطني المزهر وضفائرها الطويلة تعابثها دلالا وبراءة . الاثنان يلعبان كطفلين بالاختباء وراء المقام وبمحاولة الامساك بالقمر ، ثم هما اذا ما اصيبا بالتعب جلسا مستندين بظهريهما الى حائط المقام . صوت من بعيد ينشد بحنان يعبر عن عواطف شابة متحرقة للحب »

الصوت : اصلي فابكي في الصلاة لذكرها
لي الويل مما يكتب الملكان

ابراهيم : وحق الله احب هذا المكان . احب ساكنيه واحب زائرية « بعد لحظة » كأنما الله يسخر لنا دوما غناء سماويا يرفعنا عن زحمة حينا

صفية : « تتأوه » احب هذا المكان اكثر من حينا ، أمان ورحمة « بدلال » ولكني احب المطحنة اكثر واكثر . احب الطحين المبارك واحب اهل الطحين

ابراهيم : والمطحنة تحبك

صفية : الا يضايقك الطحين ؟

ابراهيم : ربيت بين اكياسه وسكن في الراتين ، وابيض شعري منه « يضحكان»

صفية : وشعري انا مم سيبيض ؟

ابراهيم : مثلك لن يعرف شعره البياض

صفية : الن اكبر واصبح عجوزا ؟

ابراهيم : يكفيك من الابيض طهرك يا صفية

صفية : « بحزن خفيف » اخاف على سعادتي ان احيانا في سواد الليل

ابراهيم : ما غابت لك سعادة يا صفية

صفية : الا تخشى على نفسك من ان يرانا احد هنا « بمرح مفتعل » انا لا اخشى احدا

ابراهيم : اتيت من الطريق السري ، وانت من خلف سور الجامع . أنا حريص عليك يا صفية اكثر من حرصي على نفسي « بحزن مفاجيء » لن يغفر احد لابراهيم اليتيم ان يلقي ابنة الشيخ صالح على انفراد

صفية : ولكني انا التي سعيت اليك ، وانا التي دللتك على المكان

ابراهيم : او تنسين عيوني تلتصق بك أين تذهبين

صفية : انا التي عيوني رأتك قبل اية صبية في الحي

ابراهيم : صبية حلوة مثلك لا تغفل عنها عيون رجال الحي

صفية : لا ارى بينهم رجلا غيرك

ابراهيم : يقولون عني صبي الطحان ، ابراهيم اليتيم

صفية : وتقول امي اني طفلة لم يكتمل ربيعها الخامس عشر ، الطفلة التي ما زالت تنام في حجر امها

ابراهيم : « يمرح » اذن فتى يتيم لطفلة مدللة ، اليس هذا عدلا ؟

صفية : عدل لا اقبل بغيره « بعد لحظة وبحزن » ولكن العدل مفقود ، فأنا لا استطيع رؤيتك الا خلسة ودون علم من اهلي . انا الان عند خالتي ، ماذا يفعلون لو انهم كشفوا كذبي ؟

ابراهيم : « يقرب صفية منه » انا احميك

صفية : اعلم . ولكن كيف تحميني

ابراهيم : اقاتل الحي كله من اجلك ، اقاتل الدنيا بأسرها

صفية : هل تحبني اذن

ابراهيم : وتسألين يا صفية ؟ القمر يعرف اني احبك ، احجار هذا المقام المشرف ، وكل تلك الزهور البرية تعرف اني .. « مرتعدا » اراك كل لحظة في بياض الطحين يا صفية ، وعندما يؤمنا ابوك في الصلاة لا اسمع سوى صوتك بين حروف الايات . اللهم اغفر لي فانا اردد اسمها مع اسمك ، واذكرها مع ذكرك ، واذا قرأت (والضحى) اتخيل ابتسامتها ..

صفية : ابراهيم ياابراهيم

ابراهيم : وعندما اعود الى غرفتي خلف المطحنة حيث لا ام ولا اب ، أجدها على المخدة ابا وتحت اللحاف اما « يخاطب المقام » أو تصدق ايها المقام الشريف اني اشم رائحتها في الرغيف الساخن ، واحسبها ماء الورد في الموالد . صفية يا صفية ، يا طهرا لا يشبه احدا في الحي او في المدينة او في هذا الكون المترامي الارجاء ، صفية .. اني اراك في قدسية هذه المقامات المباركة ، ويزداد شوقي اليك عندما اسمع نداء الاذان في الفجر يجلجل في ضلوعي فأستيقظ كما تفعل الارض حين تنزل عليها قطرات المطر الاولى ، فأصيح في غرفتي : صفية صفية . فأسمعك تقولين ابراهيم

صفية : « تقترب منه بحنان » ابراهيم !

ابراهيم : صفية يا امي وابي
« يتماسكان بالايدي ويتقاربان »

صفية : أريد ان ابكي

ابراهيم : ومن غيري يبكي يا صفية
صفيــة : دمي فداء دموع عينيك
ابراهيم : حياتي فداء لشعرة من ضفيرتك . انا الذي اريد ان ابكي
صفيــة : ولم تبكي يا توأم الروح . دعني ابكـي عنك ودع عينيك للفرح
ابراهيم : « بحزن » افكر في ايام المستقبل
صفيــة : لا افكر الا بك
ابراهيم : صبي فقير مثلي ، هل يملك الحق في الحب !
صفيــة : كل الانبياء كانوا فقراء يا ابراهيم
ابراهيم : لست الا صبي طحان يتيم وفقير
صفيــة : وماذا املك انا ؟ الم اصبح غنية بحبك !
ابراهيم : اما انا فبالحب فقارون « بعد برهة » ولكنك محط اهتمام رجال الحي ، تملكين بسحرك قلوب اغنى الرجال
صفيــة : وانت وحدك تملكني
ابراهيم : « فرحا » هل اقول انه وعد ، هل اذكر ذلك الوعد ما حييت ؟
صفيــة : حتى اموت يا ابراهيم
ابراهيم : انني سعيد ، سعيد كأمير
صفيــة : لن اكون الا لك ، وهذا عهدي لك امام الله وامامك
ابراهيم : « يركع على ركبتيه امامهـا » يا صفية .. يا قسمي الذي اقسم على انـي اموت من اجله ، وهذا عهد مني اليك .
صفيــة : « تربت رأسه » يوم رأيتك ، وكنت طفلة ، وعيناك تغزلان طيبة ونبلا ، قلت لنفسي اريد ان اراك دوما . اتذكر .. كنت تحضر الطحين الى بيتنا . وحين كبرت تمنيت ان اخبز لك رغيفك دون الناس جميعا . —
ابراهيم : « فيما ينهض » بحق الامومة والابوة ، ابق لي دومـا
صفيــة : « مداعبة » يا صغيري وحبيبي ، سأبقى لك وسأدلك
ابراهيم : « منتشيا يدور في المكان » هل تعرفـين بم أحلم يا صفية
صفيــة : بمطحنة تديرها انت وتملكها
ابراهيم : بل انا قانع يا صفية ولا اطمع في شيء كبير او مال كثير ، ولكني اتمنى عندما نكبر ونصبح آباء مثل آبائنا ، اقصد مثل ابيك ، احلـم في ان نحضر انا وانت الى هذا المكان في ضوء النهار ، اتدرين لم ؟ لكي اقرأ لك ساعات وساعات حكايا الف ليلة وليلة (بحسرة) كنت صغيرا ووحيدا وافكر في ان اكون تلميذا في مدرسة لكي استطيع ان اقرأ كل شيء تقع عليه عيناي . لا احدهم لانهم يذهبون الى المدرسة صباح كل يوم ، ولكني اتمنى ان اعرف اكثر فاقول عن كل ما اعرف . صفية .. يا صفية لو انني املك عربة بحصانين ، حصان واحد يكفـي ، لكنت طفـت بك كل شوارع المدينة وحدائقها ، اريد ان اقف فوق القلعة وانت بقربي واهتف بمـلء صوتـي صفية .. هذه صفيتي
صفيــة : واهتف انا هذا ابراهيمي انا
« يقتربان بوجد حتى ليكاد ان يذهبا في عناق جارف ولكن صفية تتنبه »
ابراهيم : صفية يا صفية يا زهرة نقية
صفيــة : لقد تأخرت ، واخشى ان يعود والدي من صلاة العشاء فيسأل عني
ابراهيم : اقرأي في وجهه سورة يس
صفيــة : لا يريدني ان اغادر البيت في الظلام ، فهو يخشى علي من رجال الحي
ابراهيم : سيفتقدني اليوم الشيخ صالح في صلاة الليلة
صفيــة : « تستعد للرحيل » هل نلتقي « بعد لحظة » اسبوع منذ الآن
ابراهيم : « متأففا » اسبوع كامل ، انه دهر ياصفية
صفيــة : ولكني اراك كل يوم ، وانت الا تراني ؟
ابراهيم : وما الفائدة ! أمر امام بيتكم كل يوم فأطرق خجلا وحياء
صفيــة : الا يكفي اني اراك بعيوني وعيونك « مسرعة » اتركك الان
ابراهيم : اخاف عليك يا صفية
صفيــة : السـت تدعو لي في صلاتك بالسلامة
ابراهيم : بالسلامـة والبقـاء وان يبقيك اللـه لي ، يا صفية يا شجاعة
صفيــة : « تغادر » ليحفظك الله لي يا رجل الحـي
ابراهيم : « وحيدا » لقد ذهبت . اسبوع وكأنه دهر !
« يتجه الى السماء » الهي وانت في ملكوتك كتبت علي اليتم فحرمتني من صدر ابكي عليه لحظة بؤسي ، اني اسجد لك دوما فابق

علي صفية وحب صفية « يتوسل » ألا ترفق بحال يتيم . اللهم شكرا لك .

« يغادر متباطئا من الطرف الاخر ، بينما يظهر « هبلة » وهو كهل تبدو عليه امارات الخبل والخبث ، يتطلع الى الاتجاهين اللذين خرجا منه ابراهيم وصفية »

هبلـة : عشنا ورأينا . ابراهيم اليتيم وصفية ابنة الشيخ صالح « صارخا » يا غيرة الدين « لنفسه » قصة ، والله قصة تطير لها عمائم الاتقياء والزعماء « يصرخ » الله .. دنسوك يا ارض الاولياء والصالحين .

— ظـــلام

« المشهد الثاني »

المشـهد : « يقوم الممثلون باعداد منظر الساحة بينما المعلم الذي يعمل ايضا يتكلم »

المعلـم : ترى هل سيعود مشهد الحب مرة اخرى . من منا لا يتمنى ان يكتب عليه مثل ذلك الحب

« يصبح المنظر على النحو التالي :

زعماء الحي يتربعون على الكراسي بينما يحيط بهم الاعوان والاتباع . ابو الروس وابو الكيف يدخنان النارجيلة والحشيش . الوقت عند الاصيل . هبلة يقف بعيدا يراقب المشهد »

ابو الروس : لما بدا يتسنى ... امان امان امان
حبي (لحمو) فتنا ... امان امان امان

ابو الكيف : « حلال عليك السرور يا ابو الروس ، من حقك « للاخرين » من حقه السرور « يظل يردد ذلك الى ان يحصل على اعترافات الاخرين »

المختـار : ابو الروس شيخ الشباب وزعيم اللحوم في الحي وفي المدينة ، ابو الروس لابد عنده اخبار تفرحنا جميعا

ابو الروس : مختارنا مثل اولياء الله الصالحين ، يعلم ما في النفوس وما تخبىء القلوب المتفتحة

ابو الكيف : وحبيبنا ابو الروس مثل الاتقياء موعود دوما بالفرح . من حقه الى الاخرين ، ومن لا يقول من حقه ليشرب من ماء البحر « يضحك الجميع ويهللون »

المختـار : هيا .. هيا يا ابو الروس افرحنا ، جميع الذين يحبونك هنا ينتظرون الاخبار ، صفقة مواشي جديدة اليس كذلك ؟

« تمر في الساحة جماعة من رجال المسلخ بثيابهم المدماة ويحملون رؤوس الاغنام التي تدلت السنتها ، واحدهم يحمل خروفا كاملا »

ابو الروس : « محييا رجال المسلخ ومشيرا اليهم بعد غيابهم » هو هذا الجواب يا سادة يا كرام

المختـار : صفقة رؤوس غنم لا تليق بمقامك

ابو الكيف : رجالك يحملون رؤوس الغنم « بعد لحظة » هدايا .. انها هدايا

ابو الروس : ومن ينكر علينا حقنا في تقديم الهدايا لمن نحب

ابو الكيف : « يحدث نفسه » لمن نحب !

المختـار : ابو الروس هو ابو الكرم « ينظر اليه ابو الكيف بقسوة وتحذير » زعماء الحي هم اهل الكرم

ابو الكيف : « كمن تحسس شرا » لابد ان الاحبة لهم شأن عندك يا ابو الروس

ابو الروس : لكل حبيب مقام يا صاحبي

المختـار : اوعدنا يا رب بمحبة .. وخروف وردي اللحم والدهن

« يضحكون لكن ابو الكيف يتقدم بلؤم من ابو الروس »

ابو الكيف : يبدو انك تحن الى ام الاولاد وتذكرها بالخير في هذه الايام

ابو الروس : انا اذكرها دوما بالخير يا صاحبي ، ثم ان الهدايا للرابعة يا حلو

الجميع : « بدهشة » الرابعة !

المختـار : والثالثة يا ابو الروس « غامزا » الحلاوة ما زالت على الرف

ابو الكيف : « مقطبا » اربعة على ذمتك يا ابو الروس ؟

ابو الروس : باذنه تعالى « يحيط نفسه بيده » ومن شر حاسد اذا حسد

المختـار : بارك الله في الرجال

ابو الكيف : والهدايا ، للرابعة ؟

ابو الروس : « ما زال في نشوته » الهدايا ، والقلب يا صاحبي ، ورؤوس الغنم و (المتل) و (المعلاق) و (الفخذ المكتز)

المختـار : حيا الله الرجال

ابو الكيف : غارق في الحب الى اذنيك

ابو الروس : حتى شحمة الاذنين يا ابو الكيف . اخوك ابو الروس غارق

ابو الكيف : ومن هي السعيدة هذه المرة ؟

المختـار : ابو الروس يحسن الاختيار دوما

ابو الروس : اقول لكم ولا تغارون

المختـار : ومن يغار من حبيب الحي

ابو الروس : بعضهم يا مختارنا الكريم .. بعضهم

ابو الكيف : « متحفزا ومن خلفه رجاله » من تقصد بقولك يا ابو الروس ؟

ابو الروس : فلان ابن فلان

ابو الكيف : لم افهم

المختـار : لابد انه واحد من حزب المعارضة لا رضي الله عنه

ابو الروس : « متحديا ومن خلفه رجاله » انت تعلم الى اين تذهب الهدايا اليوم

ابو الكيف : بيت الشيخ صالح يقع في طريق الهدايا

ابو الروس : أحسنت يا صاحبي

ابو الكيف : تقصد انك .. صفية .. تريد ابنة الشيخ صالح !

ابو الروس : احسنت يا صاحبي فانت تفهم من الاشارة

المختـار : نحن لا نفهم شيئا

ابو الكيف : « غاضبا » ولكن ليس هذا من حقك يا ابو الروس

ابو الروس : ولماذا ليس من حقي يا صاحبي ؟ اكتع ، فقيرا !

« يتواجه الرجلان ومن خلفيهما الاتباع متحفزون »

ابو الكيف : متزوج من ثلاثة

ابو الروس : ما زلت داخل الشرع . قل انك تفكر بها يا ابو الكيف !

ابو الكيف : « يبدو انه غلب على امره لقوة ابو الروس وكثرة اتباعه » ليس لي سوى زوجة واحدة ، وهي مريضة كما تعلمون

المختـار : شفاها الله

ابو الروس : « ممسكا بتلابيب ابو الكيف » من الاغنى يا ابو الكيف .. من الاقوى ؟

ابو الكيف : ولكني اصغر منك سنا . مازلت في الاربعين وانت تجاوزت الخمسين

ابو الروس : هل نتصارع

ابو الكيف : ولكني استطيع ان اوفر لها حياة افضل ، فلن يكون لها سوى ضرة واحدة وستعنى بها كأبنتها تماما

ابو الروس : « ساخرا » حياة افضل ! تعمل بالتهريب وحياتك مهددة لولا حمايتنا لك ، اما انا فزعيم المسلخ

ابو الكيف : انها اهانة يا ابو الروس . اتهين صديقك يا ابو الروس ؟

أبو الروس : اهانة يا صاحبي ولن يمحوها سوى الدم « مشيرا الى اعوانه فيتقدمون بسكاكينهم المشحوذة » اتفضل السكاكين ام سلاحا اخر ؟

المختـار : « متداخلا » ليس هذا وقت النزاع ، والانتخابات على الابواب « يدخل المساعد اكرم ليحيي الجميع الذين لا يردون عليه »

اكـرم : ما الذي يحدث هنا . نسلم فلا نلقى جوابا . لا تبدو انها جلسة لطيفة . اين المنشدون ، واين السرور ؟

المختـار : جئت في الوقت المناسب يا مساعد اكرم . انت رجل الحكومة هنا فلا تقف مكتوف الايدي امام حرب اهلية تتهدد حينا .

اكـرم : من ؟ ابو الروس وابو الكيف ! لا اصدق عيني

ابو الروس : « ما زال في حالته العدائية » لم تقل لي ، كيف تريد أن تكون تصفية الحساب ، هل تعجبك السكاكين ؟

ابو الكيف : « للمساعد اكرم » هل رايت . ابن جارتي وصديق عمري يتهددني

ابو الروس : انت الذي بدأت

ابو الكيف : ومن الذي يزاحم اصحابه ، انا ام انت ؟

اكـرم : لا افهم شيئا

المختـار : اما انا فقد فهمت كل شيء

ابو الروس : « مشيرا الى ابو الكيف » وهو لا يريد ان يفهم اي شيء

ابو الكيف : « معاتبا وبلهجة رقيقة » اما كنت تعلم يا ابو الروس برغبتي في ابنة الشيخ صالح . لقد كفاك الله من النساء ، وهن صحيحات ومنجبات

ابو الروس : ولكني لا اعلم شيئا عن رغبة الصبية بك

ابو الكيف : لقد بحت لك كصديق باشواقي فلم ترحمني

ابو الروس : الحياة سباق يا صديقي ، وابو الروس لا يعرف الخسارة

ابو الككيف : ليس مع الاصدقاء

ابو الروس : ومع النفس ايضا ، ما رايك اذن !

ابو الكيف : « يغيظ وهو يكاد يفقد صبره » وانا اعرف

ايضا كيف تكون الهدايا

ابو الروس : اتتحداني يا ابو الكيف ؟

ابو الكيف : الحياة سباق ، وابو الكيف لا يعرف الخسارة

ابو الروس : « غاضبا يسحب ساطورا من وسط احد اعوانه » اختر سلاحك يا ابو الكيف « المساعد اكرم والمختار يقفان سدا بين الخصمين »

المختار : لنستعين بالله ، ولن ينفعنا الدم

اكرم : واخجلتاه ، صديقان يتقاتلان ، ومن اجل من، من اجل صبية !

ابو الروس : ولا كل الصبايا !

اكرم : صبايا الحي فدى لصداقتكما

ابو الروس : ضفيرتها بكل الحساد

ابو الكيف : « شاهرا عصاه الخشبية » لقد اخترت الدم يا ابو الروس .. انا لها

اكرم : « صارخا بعنف » يا للمصيبة ، عشنا ورأينا الاخوة الاعداء . ماذا يقول فينا رجال حزب المعارضة . زعماء باب المقام يقتتلون من اجل امرأة . النساء بالمال تشترى لا بالدم

ابو الكيف : اسأله هو ، من الذي اعتدى

اكرم : بحق الله عليكما كونا عاقلين . ماذا يفعل الصغار اذن !

المختار : هناك خلاف ، ويجب لهذا الخلاف ان يزول « هاتفا بفرح » لنقترع . أي نعم لنقترع ، ولتكن مشيئة الله حدا فاصلا بين خلافكما

اكرم : اوافق المختار . هل تقنعان بقسمة الله الحلال « المتخاصمان لا يعلقان سلبا او ايجابا على الاقتراح » سكوتكما موافقة . من يعترض على ارادة الله . لا احد « يخرج قطعة نقود من جيبه » هذه قطعة نقود ، من يكسب يحصل على الصبية . وليختر احدكما وجها من وجهي هذه القطعة

ابو الكيف : الطرة

ابو الروس : الوجه الاخر

« الجميع يراقبون بتوجس وخوف . اكرم وهو يقوم بقذف قطعة النقود على الهواء ، بينما وقف ابو الروس بلا مبالاة . هبلة يلاحق القطعة على الارض ، بينما المختار يرفع كفيه الى السماء مبتهلا »

اكرم : « هاتفا » النقش . حلال عليك الصبية يا ابو الروس

« تسود المكان الضجة ، ويقبل المهنئون على ابو الروس الذي بدا كالديك الرومي ، بينما وقف ابو الككيف متمالكا نفسه »

المختار : « يخاطب ابو الكيف » هو قدر الله . أفلا تبارك لصديقك وحبيبك ؟

ابو الروس : قسمته تعالى . مكتوب علينا « يقترب منه ابو الكيف » حظ يفلق الصخر

ابو الكيف : « ببرودة » مبروك عليك يا ابو الروس

ابو الروس : « مصافحا » من غير حقد !

المختار : « متهللا » لنقرأ الفاتحة اكراما لعودة الوئام الى الحي

اكرم : « يتوسط الصديقين اللدودين » لنجمع الشمل فحينا منظور « بينما يقوم الجميع بقراءة الفاتحة ، هبلة يؤدي اشارات غير مفهومة وكأنما يريد أن يعترض علي شيء ما »

ابو الروس : لنشرب ولنمرح . لننعم بالافراح

هبلة : لتعم الافراح والليالي الملاح « يتوقف لحظة كمن يريد ان يدلي بخبر » رضي المحب يا سادة يا كرام واشتاق ، فماذا عن امر الحبيب !

« صمت يخيم على رؤوس الجميع »

هبلة : رضينا نحن ولم يبق سوى رأي الملك وابنة الملك

ابو الروس : « غاضبا يحاول ان يحرك السكون الذي ساد » ماذا تقصد بقولك يا هبلة ؟

هبلة : « ممسكا بتلابيب هبلة » اقول لك ، ماذا تقصد بقولك يا وجه النحس ؟

هبلة : « وقد تخلص من قبضة ابو الروس » اقول ان الامور بعواقبها ، والله يجزي المحسنين « يخاف من نظرات ابو الروس » مبروك يا ابو الروس . رايتك في الحلم تزف في المقامات والملائكة تنشر عليك التمر حنة

« يضحك الجميع فيخف غضب ابو الروس »

ابو الروس : لا افهمك يا هبلة فانت مبروك احيانا واحيانا عليك اللعنة

هبلة : بركة الاولياء والصالحين تحل على الكرماء والاجاويد « يمد كفه فيعطيه ابو الروس نقودا » حيوا معي ابو الروس وادعوا له بطول البقاء ولتعشقه كل النساء الجميلات الشريفات المحصنات

المختار : الآن فهمنا اين يذهب اللحم الطيب ، الى الاحباب !

ابو الروس : كلكم احبابي ، ولكن الله يكتب علينا حب النساء الجميلات

هبلـــة : « مغادرا » اللهم فاجعله محبوبا

ابو الروس : « يرمي هبلة الذي يتوارى عن الانظـــار بحذائه » محبوب رغم انف ابيك « يضحك الجميع بينما يحل الظلام »

« المشهـد الثالث »

المشهـد :

« الممثلون يعدون مشهدا في الطرف الاخر من الساحة لمكتب المختار الذي لن يكون موجودا، وسيقتصر المشهد على ابو الروس واعوانـه والشيخ صالح ومن ثم هبلة . المعلم يساعد ابو الروس على لبس عباءة فاخرة »

المعلـم : اهذه عباءة للافراح ام للغضب « للجمهور » بعد لحظات سيحضر الشيخ صالح ، وسيكون للغضب شأن « يخرج وتبدأ الاحداث بدخول الشيخ الذي يقوم له الجميع احتراما »

صالـح : خير ان شاء الله ، دعوتني الى حديث وقـد جئت

مرافـق : هدايا الكبار لا ترد يا شيخ صالح

ابو الروس : اسكت انت ، واحتـرم عمك الشيخ صالح « للشيخ » كسرتم خاطري يا شيخ

صـالح : انت غال علينا يا ابو الروس ، ولكنني لـم اعتد على قبول الهدايا

مرافـق : لحم معتبر ورؤوس غنم للإكبار

ابو الروس : اخرس انت واحتـرم عمك الشيخ صالـح « للشيخ » النبي قبل الهدية يا شيخ

صالـح : ومن انا ، العبد الفقير ، لاقارن بسيد الخلق والانبياء

ابو الروس : انت شيخنا وامام جامعنا وبركة المقام كله

صالـح : بارك الله بك فتوة شهما وحاميا لاعـراض حينا يا ابو الروس

ابو الروس : « بضيق » لندخل في موضوعنا

« يشير ابو الروس الى اعوانه بالابتعاد »

صالـح : ألسنا في الموضوع

ابو الروس : كنا في الهدايا وقلنا ان النبي قبل الهدية

صالـح : « معارضا » وقلنا ان المقارنة لا تجـوز بين العبد الفقير وسيد الخلق

ابو الروس : « مكملا » لنتكلم عن الهدية الاهم

صالـح : زعامتك وحمايتك هدية لنا لا تقدر بثمن

ابو الروس : « بضيق » ذكاؤك يعجبني ولكن اكشـف اوراقك فأكشف لك عن اوراقي

صالـح : معاذ الله ، فأنا لا اقامر

ابو الروس : « بضيق شديد » صفية .. صفية ياشيخ صالح

صـالح : وما شأن ابنتي صفية يا ابو الروس بحديثنا

ابو الروس : هي الحديث وهي الموضـوع وهي المطلب والمرتجى

صالـح : لا ارى علاقة لابنتي بأي شيء

ابو الروس : « بعصبية » ابو الروس يطلب القرب منكم بأبنتكم صفية يا شيخ صالح

صالـح : « ببرود وهو يسبح » لا اذكر ان لكم ذكرا ابنا في سن الزواج

ابو الروس : « بغيظ » ومن قال اني اطلب القرب بابن لي؟

صالـح : ولا اذكر ان لكم اخا يا ابو الروس

ابو الروس : « بغيض مكتوم » ذكاؤك لا حدود له يا شيخ صالح ، ولكن دعنا من الذكاء فهو لا ينقصني، ولندخل في الموضوع فأنت قد فهمت ما اريد

صالـح : لم افهم ما تريد « متطلعا الى المأذنة » اقترب موعد الصلاة « يهم الشيخ صالح بالمغادرة فيمسك به ابو الروس »

ابو الروس : « بقول حاسم » اطلب القرب لنفسي ياشيخ صالح

صالـح : بمن تريد القرب !

ابو الروس : بك يا شيخ صالح

صالـح : لنفسك ! لم يمر على زواجك الثالث سـنة يا ابو الروس . ماذا تقول ؟

ابو الروس : اريد صفية لي بالحلال

صالـح : ابنتك صفية ! لك بالحلال ؟ ماذا تقول يارجل

ابو الروس : صفية ثمرة نضجت ويخشى عليها ياشيخ صالح

صالـح : صفية صبية رقيقة الحال وما زالت بحاجة الى من يرعاها يا رجل

أبو الروس : وانا راعيها .. انا يا شيخ صالح

صالـح : انت راعي الحي كله وزعيمه ، ولقد كفاك الله من النساء

ابو الروس : ما زلت ضمن الشرع ، وانا رجل مقتدر . مقتدر مالا ياشيخ صالح ، وعلى كل شيء مقتدر

صالـح : الله وحده على كل شيء يقتدر يا رجل

ابو الروس : « بغضب » ألا تكن معي قليلا يا شيخ . كن معي ولا تضعني في متاهات علمك . موضوعنا ابنتك وعقد حلال

صالح : « مقاطعا » ليس من الحلال ان يعقد رجل على من هي في عمر ابنته

أبو الروس : وهل في الشرع شيء من هذا يا شيخ صالح ؟

صالح : هو في العقل والمنطق يا رجل ، والشرع هو العقل والمنطق ايضا

أبو الروس : « متهكما » لو لم تكن شيخنا لقلت انك من أولئك المارقين على الدين

صالح : عجبا .. عجبا ! واتهم في عقيدتي يا ابو الروس ؟

أبو الروس : او يجوز لمثلك ان يردد افكارا غير مستحبة

صالح : او يجوز لمثلك ان يطمع في فتاة هي في عمر ابنته

أبو الروس : « يميل على الشيخ ملاطفا » ابنتك الوحيدة، من لها غيري يطعمها أطايب الطعام ويكسوها بأفخر الثياب

صالح : وهل شكونا لك جوعا او حاجة ؟

أبو الروس : سيكون لها نصف المال ، ولن يبقى للثلاثة الاخريات سوى النصف

صالح : ليس عدلا يا ابو الروس وانت سيد العدل ، ابناؤك كثر وزوجاتك ثلاث

أبو الروس : ولكن لن يكون لي سوى صفية واحدة . المسلخ .. كل دخل المسلخ سيكون لها ، وسأكتب باسمها دكاكين السوق ، وهي التي ستختار اللؤلؤ والذهب

صالح : خير لك ان ترد خيراتك على اهلك وعيالك

ابو الروس : انما اريد ان اشرك ابنتك واهلها في خيرات لا تحرقها النيران

صالح : نحن بخير والحمد لله ، وملك الله وحده لا تحرقه النيران

أبو الروس : « يتماسك من غضب » ما من رجل عاقل يرفض زواج ابنته من رجل مثلي . لولا احترامي الك لما تقدمت بطلبي

صالح : كرمك واضح ومعروف ومشهود له يا ابو الروس « يستعد للذهاب » استودعك الله واشكر لك كرمك

ابو الروس : لم تعطني مباركتك . هل نقرأ الفاتحة ؟

صالح : « بعد توقفه » نقرأ الفاتحة لصلاح نفوسنا

ابو الروس : موافق اذن على قراءة الفاتحة ؟

صالح : اقرأها يا ابو الروس فهي تنفع ، ولكن دعنا لحالنا

أبو الروس : هل ترفض اذن طلب ابو الروس

صالح : ان كنت تفسر ذلك رفضا ، فليكن ذلك ، وليغفر الله لنا جميعا « يغادر »

ابو الروس : « غاضبا كثور هائج » ما خلق من يرفض طلبا لي

« يهرع اليه الاعوان ويلتفون حوله »

مرافق : هل نقرأ الفاتحة ؟

ابو الروس : « بغضب » اقرأوا الفاتحة على روح من يقف في وجه ابو الروس « يسحب ساطورا من احد اعوانه ويلوح به مهددا »

مرافق : سم لي من يقف في وجهك لاجز لك راسه « هبلة يدخل المشهد ويقف مراقبا غضب ابو الروس ، ثم لا يلبث ان يتمتم »

هبلة : هاش ماش . حامي الكباش . شكشك فستق حلبي طقطق . اذكروه . حتى لا يموت . حي باق . يرزقكم من حيث لا تعلمون

ابو الروس : « متضايقا من وجود الدخيل هبلة » ابق بعيدا عني اليوم يا هبلة

هبلة : ما كنت في يوم بحاجة الى قربي مثلك اليوم

ابو الروس : لا ينقصنا سوى هبلة

« يرغي ويزبد ويمشي في المكان ومن خلفه الاعوان »

هبلة : حقا ، لا ينقصك اليوم سوى هبلة

ابو الروس : « لنفسه » سيندم ذلك العجوز الخرف ، وعندما يقول ابو الروس سيندم يعني انه سيندم وسيدفع ثمنا غاليا

معاون : سيأتيك زاحفا يطلب الغفران

هبلة : قاتلكم الله ، وتجعلون شيخا طاهرا عف النفس لا يأتيه الباطل من خلف او قدام ، يزحف . حي .. الله حي

معاون : من يرفض طلبا لابو الروس عليه ان يزحف ويزحف

ابو الروس : صاحبك الشيخ صالح يرفض طلبي ، لا افهم

هبلة : اعلم « بصوت خفيض في اذن ابو الروس » وليساعده الله في محنته

ابو الروس : محنته في انه رفض النعمة التي اختارها الله له

هبلة : محنته اكبر اكبر

ابو الروس : ماذا تعني بقولك . تتجسس كعادتك ؟

هبلــة : في عينيك شوق لم يكمل العشرين ، وفي يديك رعشة غاضب خبر متاعب السنين . ولكن الرجل الشيخ في محنة

ابو الروس : مازلت تدافع عنه . اذهب قبل ان اجعل احشاءك تركض امامك

هبلــة : احشائي تتمزق من اجلك

ابو الروس : خذوه من امامي قبل ان آخذ روحه

هبلــة : روحي لك يا ابو الروس

ابو الروس : « يائسا » ماذا تريد مني . . هيا قل « لاعوانه » اعطوه شيئا ولينصرف

هبلــة : انا الذي سأعطيك اليوم ، دينك في رقبتي ، وانا اريد ان اسدد لك دينا ولن تنسى ذلك ابدا

ابو الروس : ماذا تريد ان تعطيني ايها الـ . . « لنفسه » قد يكون الشيخ صالح قد ارسل هذا المجذوب لشيء ما في نفسه

هبلــة : مثلك لا يعرف اليأس ، ومثلك لا يهان

ابو الروس : هل جئت تواسيني يا هبلة . لست بحاجة الى امثالك

هبلــة : بل انت بحاجة الي . اصرف رجالك ، ولك عندي كلام ينفع

« يبتعد المرافقون باشارة من رأس ابو الروس »

ابو الروس : اقرا الفاتحة على روحك لو كان كلامك لا معنى له

هبلــة : نقرأ الفاتحة على روح من يقف في طريقك

ابو الروس : المح في كلامك اشياء واشياء

هبلــة : أشياء واشياء وشرف مهان

ابو الروس : قل كل ما تعرف والا فصلت راسك عن حسدك

هبلــة : ستبقى بحاجة دوما الى هذا الراس ، لانك بحاجة الى محبتي اليك والى معلومات كثيرة كثيرة تجلس في داخله

ابو الروس : ألها علاقة بالشيخ صالح ؟

هبلــة : ليس لها علاقة الا بالشيخ صالح وبابنة الشيخ صالح

ابو الروس : وما علاقة صفية بك يا . . « يتنبه الى نفسه فيلاطف » ايها الرجل الطيب هيا وحدثني . بركاتك علينا يا هبلة

هبلــة : « مستسلما لملاطفة ابو الروس » ما كان للشيخ صالح ان يرفض طلبك

ابو الروس : لقد حاولت . ولكني لا افهم سر رفضه ياهبلة ، لا أفهم شيئا . كيف يرفض طلب رجل مثلي ، انا ابو الروس زعيم باب المقام وسند الحكومة . .

هبلــة : لانه ليس رجلا . الشيخ صالح ليس رجلا كالرجال

ابو الروس : لا افهم ماذا تقول

هبلــة : لانه ليس رجلا . الشيخ صالح ليس رجلا كالرجال

ابو الروس : لا افهم ماذا تقول

هبلــة : لانك رجل طيب ، وتمشي الماء من تحتك ومن تحته وانتم لا تدرون



ابو الروس : من يجرؤ على خداعي .. من

هبلــة : قلبك يا ابو الروس

ابو الروس : كن واضحا معي فانا اكره الغموض يا هبلة

هبلــة : هل صحيح انك تريد الصبية زوجة رابعة ؟

ابو الروس : لا اريد سواها زوجة لي

« صمت يخيم على الحديث بينما يدور هبلة حول ابو الروس »

هبلــة : لا حول ولا قوة الا بالله .. لا حول ولا قوة الا بالله

ابو الروس : تكلم يا هبلة تكلم فناري ستصيبك

هبلــة : ومتى كان ابو الروس السبع ضبعا يأكل من فضلات الاخرين

ابو الروس : « صارخا » حاذر حاذر .. ماذا تقول ياهبلة يا ابن الكلبة

هبلــة : لو صرخت في وجهي فلن اقول لك شيئا

ابو الروس : « متمالكا نفسه » ما هذا اليوم الاسود . الناس مجانين .. كلهم مجانين

هبلــة : مجنون من يستند بظهره الى حصيرة ويظنها جدارا من حجر

ابو الروس : « ممسكا بهبلة يهزه غضبا » ان لم توضح لي فسأوزع (معلاقك وفشتك) على الفقراء والمساكين من الغرباء

هبلــة : ومن افقر مني « متباكيا » توزع « معلاقي وفشتي » وانا الذي يحمل اليك ما ينفعك ويبعد عنك الشر !

ابو الروس : ما شأن البنت صفية بكل هذا

هبلــة : » بصوت متشكك وخائف ومنخفض « ابراهيم

ابو الروس : ابراهيم !

هبلــة : « بمزيد من التأكيد » ابراهيم

ابو الروس : ابراهيم ، من ابراهيم هذا « يحاول ان يتذكر » ابراهيم ، لا يوجد سوى ابراهيم اليتيم اجير الطحان

هبلــة : لا يوجد حقا سوى ابراهيم اليتيم اجير الطحان

ابو الروس : « يزداد استغرابا » اجير الطحان ، وما شأن اجير الطحان بنا

هبلــة : « بخبث تصويري » صفية ابنة الشيخ صالح .. ابراهيم اليتيم اجير الطحان

ابو الروس : هل تعني « يبدو وكأنه قد فهم قصد هبلة »

هبلــة : هذا ما اعني

ابو الروس : « شامخ الراس من الغضب » ومن قال لك ؟

هبلــة : هاتان « يشير الى عينيه » وهاتان « الى اذنيه » والشحمتان ايضا

ابو الروس : وهل يعرف الشيخ صالح

هبلــة : اذا عرف ما يدور خلفه وسكت ، لا يكون جديرا بالامامة

ابو الروس : « لنفسه » صفية .. ابراهيم « صارخا » الويل لهم .. اراقوا ماء وجه الحارة « مشيرا بذراعيه فيتجمع حوله الاعوان »

ـ ظــــلام

« المشهــد الرابع »

المشهــد : « في صحن الدار العربية التي اتخذها ابو الروس مضافة لـه . صخب وعنف يسود المكان والحاضرين . المأذنة تطل على الدار ، وقد انتهى المؤذن لتوه من آذان المغرب . ابو الروس ومعاونوه وابو الكيف واتباعه ، المختار والساعد اكرم ، تسيطر عليهم الانفعالات »

ابو الكيف : « يخاطب ابـو الروس » انت تعلم « الى الاخرين » وانتم تعلمون كلكم اني لا اشمت بصديق عمر وصديق حياة . هل اشمت من اجل امراة .. نحن رجال لا نعرف الشماتة. الشماتة من شيم النساء والجبناء .

ابو الروس : ليست القضية امراة او شماتة . نحن هنا من اجل سمعة هذا الحي العريق . من اجل كرامة رجال هذا الحي المبارك « الى المختار» وانت يا مختارنا ، ماذا فعلت ؟

المختــار : تحسن اليهم فيردون الاحسان اساءة ابراهيم اليتيم لم يحفظ الود

ابو الكيف : وانا الذي اوصيت به صاحب المطحنة

ابو الروس : ابراهيم اليتيم ضحك عليكم جميعا

ابو الكيف : « مؤيدا » علينا جميعا

ابو الروس : وعلي انا

ابو الكيف : وعلي انا وعليك انت وانت . الويل لنا من يوم الغفلة

ابو الروس : يتيم وفقير ولا يتورع عن تدنيس شرف الحي الذي احسن اليه

المختــار : جازاه الله

ابو الكيف : لابد من عقاب لذاك الصبي « يشهر اعوانه مسدساتهم »

ابو الروس : والعقاب من اختصاصي انا « يشهر اعوانه سكاكينهم »

المختـــار : « مشيرا الى المساعد اكرم » القانـون معنا حاضر ، وله كلمة

اكـــرم : « ضاحكا بثقة » وهل ترون ان الذنب كله على ذاك اليتيم

ابو الروس : ومن غيره . هو الشيطان نفسه . دخل علينا جائعا فأطعمناه ومن برد كسوناه . وبات له مأوى كأي واحد من البشر . وسمحت لاولادي ان يحادثوه ويجالسوه ، ثم ..

ابوالكيف : خان الحي وشرف الحي « يربت كتف صديقه» قلبك الطيب هو السبب . قلبي الرحيم ، قلوبكم المليئة بالعطف هي التي سمحت لمثل هذا الافعوان ان يتسلل الى صفوفنا ويدنس شرفنا

اكـــرم : « بهدوء الحكماء » أفلا يقع الذنب على والد البنت . شيخ وامام لم يحسن تربية البنات !

المختـــار : دعوا الشيخ جانبا ، ولنتكلم في اساس المصيبة

مرافـق : جاسوس

آخـــر : جاسوس من حزب المعارضة

ابو الروس : قبور اوليائنا واجدادنا تهتز من الحرام الذي ارتكب على أرضنا

ابو الكيف : الحرام نجس ، والنجس لا يطهره سوى الدم

ابو الروس : دمه حـلال

« يتهيـج الاعـوان ويشهـرون اسلحتهـم ويكبرون ، فيتدخل المساعد اكرم »

اكـــرم : ولماذا الدم يا رجال ؟

ابو الروس : الدم ، ولا شيء غير الدم

اكـــرم : اذهب انت واذبح ابراهيم وتنتهي القضية

ابو الكيف : رصاصة في راس المذنب ، دعوني له

المختـــار : أهدأ يا ابو الكيف ودع رجال الحكومة تتكلم

ابو الروس : وهل افلحت الحكومة في اخذ حق له علاقة بالشرف . حكومتي وانا ادري بها

اكـــرم : وهل فشل المساعد اكرم في اخذ حق له علاقة بالشرف او غير الشرف

المختـــار : الم اقل لكم . دعوا الحكومة تتكلم

ابو الروس : هيا وافتنا يا مساعد اكرم

اكـــرم : بم افتكم ، الصبي اليتيم لـم يرتكب ذنبـا يعاقب عليه القانون . « غضب يسود الرجال» وقائع غير مسجلة وشاهد الاثبات ترفض شهادتـه

ابو الروس : الم اقل لكم ، الحكومة لن تفلح في شيء له علاقة بالشرف وبلؤم » صاحبنا المساعد اكرم يتعاطف مع الجاني . هيا واعترف انك معه ولست معنا . الاعتراف فضيلة

اكـــرم : « متمالكا نفسه كعادته » انا معكم ، ولكنكم لستم معي

المختـــار : نحن معك يا مساعد اكرم

ابو الروس : ارى انك تدافع عن ذلك الفتى الخليع وكانك تبارك فعلته حقا

اكـــرم : وما الذي يهمني كمسؤول عن امن الحي من قصة شاب احب او لم يحب ؟

ابو الروس : اذن فانا اعرف كيف ارد للحي شرفه « يلوح معاونوه بالسكاكين ويكبرون »

ابو الكيف : نحن رجال يا مساعد اكرم ، ولسنا بحاجة الى القانـون

« يلوح معاونوه بالمسدسات ويكبرون »

اكـــرم : « ضحكاته تفاجيء الجميع » دعوا سلاحكم لايام الانتخابات القريبة ودعوا اليتيم لي

ابو الروس : « ساخرا » كي تفرك له اذنه وتقول له بحنان لا تكرر يا صبي تدنيس شرف الحي مرة اخرى والا عاقبتك بعلقة على قدميك

اكـــرم : بل لافتش عن غرفة اليتيم بحثا عن الممنوعات

ابو الروس : لم افهم ماذا تريد

ابو الكيف : « وكأنه فهم ما يرمي اليه المساعد » انا لا اتعامل مع صبية كابراهيم

اكـــرم : ومن قال لك ان مصادر ممنوعاته من عندك يا ابو الكيف

ابو الروس : « ويبدو انه فهم ، يقوم ليعانق المساعـد » يا لذكائك ايها الثعلب العجوز

المختـــار : الم اقل لكم دعوا الامور للحكومة

ابو الروس : تعيش الحكومة . سأذبح لك اكبر كبش

اكـــرم : « بجدية كاملة » من كان يتصور ان ذلك اليتيم ابراهيم صبي الطحان الفقير ، يعمل في تهريب المخدرات

ابو الكيف : صبي يعمل في التهريب ولا اعلم عنه شيئا « ضاحكا » جدي لعب بعقل تيس !

ابو الروس : « بعد ان يتوقف عن الضحك مع الاخرين » وما هي عقوبة التهريب لمثله ؟

اكـــرم : القانون لم يعرف بعد عقوبة الاعدام ، ولكنكم

ستنسون اسمه مع مرور ايامه الطويلة في السجن

ابو الروس : واين المستمسكات يا ابو الكيف ؟

اكـــرم : موجودة والحمد لله

ابو الكيف : ومن غيري يمد الحكومة بالمستمسكات

اكـــرم : والآن ما رأيكم ، انا معكم ام معه ؟

ابو الروس : مع الحق يا مساعدنا البطل ، مع الحق

المختــار : وحتى كنت مع المهربين الاشرار يا مساعد اكرم « يطلق ابو الروس طلقات نارية ابتهاجا »

ابو الكيف : « يتكلم صارخا ولكن احدا لا يصغي اليه » والصبية ، ما عقاب الصبية ؟

« يكـرر فيستمعـون اليـه » والصبية ما عقابها ، الم تشارك في الجرم

اكـــرم : اما هذا الامر ، فليس من اختصاص الحكومة

ابو الروس : لانه من اختصاص اهل الخبرة « بشماتة » واسفاه عليك يا شيخ صالح . على نفسها جنت براقش .

ــ ظــــــــلام ــ

« المشهـد الخامس »

المشهـد : « الممثلون يعدون مشهد المقام . صوت المنشد يرافق العمل . يصبح الليل موحشا ويخيم على كل شيء . يبتدىء المشهد بدخول صفية وقد وضعت شالا على راسها وجعلت تبحث وتنادي بصوت خفيض على ابراهيم . يظهر ابراهيم . يتماسكان بالايدي ثم يحجم عن عناقها »

ابراهيم : لم اتصور ان الورقة ستصلك ، ولقد فقدت الامل تماما في مجيئك

صفيــة : لقد جننت وانا اقرأ الرسالة . ماذا حدث ، لماذا تهرب ؟

ابراهيم : « يأخذها من يدها الى جدار المقام » سحابة صيف وتمر يا صفية . لا يمكن له ان يخذلني فأنا احبه

صفيــة : ولكن ماذا حدث ، ولم تهرب وتختبىء . هل حدث شيء ولم تخبرني به

ابراهيم : ومن يحسب حسابا لشيء يمكن ان يحدث

صفيــة : افهمني فأنا اكاد اجن

ابراهيم : كانوا يحبون اليتيم . يساعدون الصبي اليتيم ، ثم حدث شيء ما ، خرجت الكراهية من حجورها . لم يا صفية لم ؟

صفيــة : لا استطيع ان افهم شيئا . هيا واخبروني فانا قد غامرت اليوم بالخروج

ابراهيم : ويجب ان تعودي فورا

صفيــة : ليس قبل ان افهم الحقيقة

ابراهيم : الحقيقة كعين الشمس . انهم يبحثون عني

صفيــة : ولم يبحثون عنك ؟ ماذا فعلت لكي تختبىء ؟ انت لم ترتكب ذنبا !

ابراهيم : هذا هو الشيء الذي لم افهمه . ولكني سمعتهم بأذني . وكان المساعد اكرم الرجل الطيب ، يقول لهم ، كان يقول للرجال فتشوا اللحاف ايضا . النتيجة كانت انهم قالوا بصوت واضح ، ابراهيم اليتيم يتاجر بالمخدرات ، يا ويله !

صفيــة : « تشهق » تتاجر بالمخدرات « بعد لحظة » انها مؤامرة يا ابراهيم

ابراهيم : لذا هربت يا صفية . اعلم انها مؤامرة .

صفيــة : ومن الذي يكيد لك ؟ المساعد اكرم !

ابراهيم : لا يعقل . رجل طيب مثله لا يعرف الحقد

صفيــة : « وكأنها تذكرت امرا هاما » ابو الروس تاجر الماشية الغليظ تذكرت مثله من يعرف الحقد

ابراهيم : ولم يحقد علي رجل مثل ابو الروس . هل آذيته . لا . ولكني سمعتهم باذني يقولون اني اعمل في تهريب المخدرات وانهم وجدوا كمية لدي تكفي للسجن مدى الحياة . لابد ان خطأ ما قد حدث

صفيــة : « ما زالت تحاول ان تعثر على جواب » ابو الروس طلب يدي من والدي الشيخ

ابراهيم : « مستنكرا » طلب يدك

صفيــة : ورده والدي

ابراهيم : رجل في عمر ابيك ، متزوج و . . « كمن تذكر شيئا » ولكن من يعرف اني اريدك . يا للمصيبة ، اتراهم يعرفون اني احبك !

صفيــة : واني احبك . وما يهمنا ، فليعرف الناس جميعا

ابراهيم : اسكتي يا صفية ، قد يسمعنا احد

صفيــة : وهل تخاف يا ابراهيم من حبي لك

ابراهيم : اخاف عليك يا صفية . لو عرف ابوك لرفض ، ولربما اوقع بك عقابا

صفيــة : والدي يخاف الله ، ومن يخاف الله لا يهدم

بيتا للحب

ابراهيم : « بحسرة » وهل كان لنا بيت ليهدمه احد

صفيـة : سيكون لدينا بيت يا ابراهيم ، سيكون

ابراهيم : « بحسرة » من غير تهمة المخدرات كان الفقر لن يعمر لنا بيتا ، فكيف بي الان وانا مطارد !

صفيـة : « بعتب » ابراهيم ، او ليس الحب يعمر بيتـا ؟

ابراهيم : الحب يعمر ارواحا « بألم » اني لا افهم سر هذا الحقد القاتل

صفيـة : او تستسلم لليأس يا ابراهيم ؟

ابراهيم : اتصور بعدي عنك فارى البومة تنعق في هذا المكان بعد ان كنت لا ارى سوى عصافير تغرد وكأنها اتت من الجنة

صفيـة : الم تقل انها سحابة وتمر

ابراهيم : ومن يدفع عني تهمة تكفي لبعد عنك حتى أشيخ . من لي في الحي يقول ان ابراهيم قد ظلم . من لي غيرك . انت التي لا تستطيعين قول كلمة حق او باطل

صفيـة : ما من مظلوم يرى الله ظلمه ولا يساعده

ابراهيم : والى ان يظهر الحق يموت المستقبل

صفيـة : الست انا المستقبل ، لا تخف اذن . سأنتظرك

ابراهيم : لا اريد لك ان تقضي على شبابك بانتظار هارب مثلي

صفيـة : شبابي من غيرك شيخوخة . احبك في مطحنتك وفي هربك

ابراهيم : يا لطيبتك يا ابنة الشيخ . « بعد برهـة » اني اعفيك من عهدك لي

صفيـة : « بحزم » اقسم واكرر لقسمي على اني سأنتظرك دوما ، وليشهد على عهدي مقام « ابو السمايح » وكل مقامات الاوليـاء . ليشهد الله علي اني سأنتظرك مهما طال الغياب

ابراهيم : « يغطي وجهه مخفيا دموعه » اعلم . كنت اعلم انك امي وابي ، وانك الحق الذي يشهد لي بالبراءة . انـت البـراءة التي ما زالت تقنعني بان الحياة بخير وانها ما زالت مستمرة

صفيـة : « تحتضنه كأبن لها » يا ابراهيم الطيب .. يا ابراهيم المسكين ، ليحمك الله من الاعداء والاشرار وذئاب الليل « متنبهة » واين تبيت ؟ بين القبور تبيت !

ابراهيم : اكثر امانا من بيوت الحي

صفيـة : وكيف تأكل وكيف تعيش ؟ كيف اتركك هنا وحيدا

ابراهيم : انت معي هنا في القلب ، فكيف اكون وحيدا وكيف اخاف الا اعيش

صفيـة : « تضع شالها عليه » قد يبعد عنك برد الليل

ابراهيم : « يتحسس الشال بقدسية » وماذا يقول اهلك ، الن يسألون عنه

صفيـة : سقط مني

ابراهيم : لن اعرف البرد به ، وبك يا صفية لن اعرف اليأس . لقد تأخرت

صفيـة : « تستعد للذهاب » سأتيك بالطعـام متى استطعت . كيف اعرف مكانك

ابراهيم : لا تخاطري بنفسك من اجلي

صفيـة : ومن اجل من اخاطر !

ابراهيم : « بسعادة » صفرة واحـدة متقطعة هكـذا « يصفر » واظهر لك

صفيـة : « فيما تغادر » اعتن بنفسك يا ابراهيم ، من اجلي

« عند حدود البكاء الذي يلازم الفـراق ، يقف ابراهيم وحيدا ، ثم يقعي مخفيا حزنه بين كفيه . بعد قليل يظهر هبلة من طرف المكان يراقب ابراهيـم ثم يختفي . يقـوم ابراهيم يتأمل ما حوله فيشـعر بالخـوف فيتجه الى باب المقام »

ابراهيم : الم يكف الفقر طيرا يذكرنا بالحقيقة . والان التهمة الظالمة جاءت رخا يسد علي فسحة السـماء « بتصميـم » علـي ان انتظـر ، وستواسيني في وحدتـي صورتك يا صفية « يدخل من باب المقام ويختفي » .

ـ ظـــــلام ـ

ثم يسدل الستار

القسم الثاني

« المشهـد الاول »

المشهـد :

« في ساحة الحي وقد تحولت الى ورشـة عمل لاعداد مشهد جديـد في السـاحـة . اعلانات وصور اشخاص مرشحين تدل على

قرب الانتخابات النيابية في البلاد . فريق من الممثلين يتدرب على الهتاف واغاني المناسبات . فريق من الممثلين ينقلون ويركبون » ..

المعلم : نصنع منظرا قديما ليس فيه من جديد سوى الديكورات بالديمقراطية . قد يتساءل احدكم عن علاقة تلك الحملة الانتخابية بحكاية ابراهيم وصفية « الى زملائه » هل انتهى اعداد المنظر ؟ « هم يتابعون العمل » الانتخابات بعد شهر ولكن حماها ابتدأت هنا في هذا الحي ، فالزعماء في هذا الحي هم من الانصار المرموقين للحزب الحاكم ، فهم يؤمنون له رقما لا يستهان به من الاصوات المؤيدة « الى الممثلين » هل نستطيع ان نبدأ العرض ؟

ابو الروس : « كعامل ديكور » لو كنا من الحزب المعارض مثلا لما استطعنا وضع حد لشطط ابراهيم العاطفي . لقد اخذنا البراءة من حزبنا الحاكم للقبض على ابراهيم الهارب حيا او ميتا

المساعد : « وهو ينقل قطعة من الديكور » من المفروض ان نشدد على نجاح الحزب في الانتخابات فنجاحه يعني استمرار النعم على ابو الروس وابو الكيف والمختار وعلي شخصيا ، فأنا سعيد بعملي في هذا الحي واتلقى الهدايا التي تعين امثالي على مواجهة الحياة . اما بالنسبة لابراهيم فالقضية حاسمة لان نجاح الحزب يعني نهايته تماما

المعلم : اذن فقضية ابراهيم وصفية تتعلق بمصير تلك الانتخابات التي يقع فيها من حوادث القتل ما لا يحاسب عليه قانون . واعتقد شخصيا انه بمجرد العثور على ابراهيم المختبىء فان الرصاصة التي ستسكن راسه لن يكون لها سوى تعليل واحد هو الحملة الانتخابية الضارية التي ستقدم عليها البلاد . ثم يحدث ما نعرف ، تبرأ ساحة الاعوان الذين ارتكبوا بعض الهفوات الصغيرة من اجل انتصار الديمقراطية والعدل « الى الممثلين » يبدو ان المشهد قد اعد الآن « ينسحب »

« المشهد الثاني »

المشهد :

« في ساحة الحي ، يجتمع ابو الروس وابو الكيف والمختار والمساعد والمعاونون . يبدو انهم ينتظرون قدوم شخص ما »

المختار : نحن والحمد لله قد سبقنا جميع الاحياء الكبيرة الاخرى في اقامة الزينات

اكرم : الفضل لك يا مختارنا الكريم

المختار : الفضل للرجال ، ابو الروس وابو الكيف . خيرهم سبق زعماء الاحياء في كل المدينة . اللهم انصر الحكومة وانصر انصار الحكومة

ابو الروس : « للمساعد » ما هي الاخبار يا مساعد اكرم ؟

اكرم : اوصافه عممت على جميع المخافر ونقاط الحدود . لن يفلت من ايدي عدالتنا . الحكومة ساهرة

ابو الروس : ولكني اريده بين يدي . نريده بين ايدينا لنسترد كرامة هذا الحي المشهور بوطنيته والذي ساهم في صنع الاستقلال

المختار : حيا الله الاستقلال

ابو الروس : امثال ذاك الذي ما عدت احب اسمه ، امثاله لا يتورعون عن تهديم القيم والاخلاق التي عاش عليها اجدادنا

ابو الكيف : بل ويلجأون الى الوسائل الدنيئة في اشاعة المحرمات بين الناس ، وهم « بعد تردد » لا ينفع معهم سوى الضرب والردع

المختار : المساعد اكرم يقوم بالواجب . ثم ان الانتخابات على الابواب فليكن حديثنا بل جهدنا منصبا على المعركة يا اخوان

ابو الروس : ليس هناك شيء اسمه معركة . من يجرؤ على اعطاء صوته لغير مرشحي الحكومة « بلهفة يتطلع الى طرف الساحة » اين الشيخ صالح ؟

المختار : لن يتأخر . وعد بالحضور وسيحضر « هبلة يطل فتخيب آمال ابو الروس . يتقدم »

هبلة : « معلنا بصوت خفيض كواش » : الشيخ صالح قادم

« يقف الرجال وكأنهم يقدمون على احداث خطيرة . يسلم الشيخ صالح بصوت غير مسموع فيجيبه الجميع : وعليكم السلام ورحمة الله »

صالح : يبدو الامر وكأنه مجلس حرب . الوجوه عابسة والامر لابد جلل

المختار : وجودك معنا بركة يا شيخ صالح

اكـــرم : ولا نجاح لرأي الا بمباركة الصالحين

ابو الروس : الشيخ صالح دوما معنا

ابو الكيف : وصوته لحزبنا

صالـح : الانتخابات ! ما زالت بعيدة

ابو الروس : نريد نفسك معنا يا شيخ صالح

صالـح : الله مع الجماعة

المختـار : هذا ما قلته دوما عن الشيخ ، فهو مع الجماعة

ابو الروس : « بتحد » بل نريد جوابا شافيا من شيخنا

صالـح : وهل اعطيت جوابا من قبل لا يشفي القلب يا ابو الروس

ابو الروس : « بخبث حاقد » كنا طلبنا جوابا شافيا لسؤال مشروع ولم نلق جوابا

صالـح : هو النصيب يا رجل

ابو الكيف : « متدخلا » واين ابراهيم الان يا شيخ ؟ ابراهيم ..

صالـح : « مقاطعا وقد فوجيء » اي ابراهيم ! لم افهم سؤالك

ابو الروس : وهل هناك غير ابراهيم اليتيم

صالـح : ابراهيم اليتيم ! وما شأني به

ابو الكيف : ابراهيم اليتيم اختفى والحكومة تبحث عنه

صالـح : امامك الحكومة فأسال المساعد اكرم

ابو الروس : « بالحاح » ابراهيم اليتيم يا شيخ صالح . المجرم ابراهيم

صالـح : وما شأني به . صبي واختفى

ابو الروس : ولماذا اختفى الصبي ؟

صالـح : ولماذا نموت ولماذا نحيا . تلك ارادة المولى

ابو الكيف : الم يختف لانه ملاحق

صالـح : الم يقولون ذلك ؟

ابو الكيف : ولا نصدق

صالـح : ومن يكذب اقوال الحكومة ؟

ابو الروس : وتعتقد ان التهمة لا يستحقها اليتيم

صالـح : اذا كان ما يقولون صحيح ، فالتهمة يستحقها اليتيم

ابو الروس : « ببرود قاتل » وهل تعتقد يا شيخ صالح ان تهمة الشقي الهارب هي في انه يقوم بالتهريب كما يقولون ؟

ابو الكيف : او في انه يخالف قوانين الحكومة ؟

صالـح : الله يعلم ما في الحال . ليس كل من يخالف قوانين الحكومة بمجرم كما ان ليس كل طليق بريء

ابو الروس : حياك الله يا شيخنا الفاضل فانت سريع الادراك للامور

صالـح : يبدو اني لا افهم جيدا وقد فقدت الادراك السريع للامور

المختـار : انت البركة والفهم يا شيخ صالح

صالـح : الحقيقة ، فانا لا افهم ، ولكني مستعد للفهم يا مختارنا الكريم

ابو الروس : « للاخرين » حيا الله شيخنا الطيب ، فهو يبدي الرغبة صادقة « فجأة » نعود ياشيخ صالح الى اليتيم ، نريدك ان تدلنا على مكان اختفائه

صالـح : « غاضبا وقد فوجيء » وما دخلي انا باختفاء هارب متهم « يقوم ليغادر » يبدو اني اخطأت في المجيء اليوم . السلام عليكم

« يمشي الشيخ خطوتين فيلحق به ابو الروس »

ابو الروس : كيف تنكر علاقتك به « بعد برهة » اذا كانت ابنتك على علاقة به « يسود صمت متوجس على الحاضرين اما الشيخ صالح فيبدو مصعوقا »

صالـح : ماذا تقول ايها الظالم

ابو الكيف : يقول الرجل صدقا

صالـح : وتؤيده على الظلم يا ..

« يمسك به المختار والمساعد اكرم ويهدئان من ثورته »

صالـح : « اليهما » هل تسمعان .. هل تسمعان

اكـــرم : اهدأ يا شيخ صالح فانت رجل عاقل . اهدأ واستمع الى الحقيقة

صالـح : « بألم عظيم » اية حقيقة .. اي كذب واي افتراء ! اما عاد هناك خوف من الله . الا تخافون الله يا رجال هذا الحي !

اكـــرم : اهدأ يا شيخ فرجل عاقل مثلك ..

صالـح : « مقاطعا » ما دخل ابنتي بمتهم هارب

ابو الروس : « ببرود » فهمنا الآن لم رفضت ان تزوجني من البنت « بعصبية » لانها .. لانها كانت على علاقة باليتيم الهارب

صالـح : « خارجا عن وقاره ومحاولا ان يضرب ابو الروس فيمسك به المساعد « اخرس ايها

الظالم يا عدو الله » يمسك به المختار ايضا فينهار الشيخ »

قل انك تكذب .. قولوا انكم تكذبون « يواجه بصمت الجميع » قولوا انها واحدة من لعبكم الانتخابية ، قولوا هذا وصوتي لكم ... وسأدعوا لكم من على المنابر ، اقسم لكم بقدسية المقامات على اني سأدعو لكم . قولو انكم تكذبون

المختار : « بعطف » نحن نعلم انك معنا ، ولكن الحقيقة هي الحقيقة

صالح : « ضعيفا » وانت ايضا يا مختارنا .. يا رفيق الطفولة .. وانت ايضا !

ابو الروس : لم اكذب عليك . اهدأ فتستمع الى الحقيقة

صالح : مطرقا براسه الى الارض « واية حقيقة تلك التي تدنس بيوت الشرفاء بالكذب والبهتان . اللهم اني لا قدرة لي عليهم فلا تخذلني

ابو الروس : اهدأ واستمع يا شيخ ، فان ما ساقوله لك يعرفه اهل الحي جميعا

صالح : اهل الحي .. وماذا يعرف اهل الحي

ابو الروس : اسألهم ان كنت لا تصدقني . اسأل المساعد اكرم .. المختار . اسأل اي عابر طريق قد يمر الآن . اسأل وستلقى جوابا يجعلك لا تسيء الظن بي

صالح : لا اصدق .. لا افهم شيئا

ابو الروس : ابراهيم اليتيم وابنتك ، ولنسأل شاهد الاثبات

صالح : « بألم » وهناك شاهد اثبات ايضا !

ابو الروس : بأم العين يا شيخ صالح بأم العين

صالح : « يحاول ان يدفع عنه الالم » وشاهد الاثبات من اعوانك ؟

ابو الروس : وهل هناك بين اعواني من يهتم للفجور يدنس حرمة المقامات

صالح : « ثائرا » وشابة . صفية من صلبي ، وصلبي لا يعطي للحياة من يفسق بها

ابو الروس : اسأل الرجل الطيب هبلة

صالح : هبلة ! « يتقدم منه هبلة حريصا »

ابو الكيف : وهل يعرف هبلة الكذب « يتقدم هبلة خطوة اكثر وثوقا بالنفس »

صالح : هبلة شاهد اثبات ؟

اكرم : بأم العين يا شيخ صالح . العين التي سيملأها التراب ذات يوم

ابو الروس : اسأل الرجل الطيب هبلة . وليغفر الله لمن ظلم اهله واحبابه

صالح : « يحدق في وجه هبلة وكمن يستعطفه » : هبلة !

هبلة : « يهم على يد الشيخ فيقبلها » بأم العين يا سيدنا ، بأم العين

صالح : « بكبرياء جريح » اين ومتى وقعت الحادثة يا هبلة ؟

هبلة : « متمرغا بيد الشيخ » وحق الله على لقمتي ورقادي ، بأم العين يا سيدنا

صالح : « باصرار » اين ومتى وقعت الواقعة ياهبلة ؟

هبلة : في المقامات يا سيدنا

صالح : كانا يلتقيان عند المقامات ؟

هبلة : مع القمر يا سيدنا ، وفي غياب القمر ايضا

صالح : « محاولا ان يستوثق اكثر « بأم العين ياهبلة ؟

هبلة : « ينسحب بانكسار » لتنقلع العين التي سياكلها الدود ذات يوم . انا لا اكذب يا سيدنا . ولم اكذب يا سيدنا

صالح : هذا يكفي . هذا يكفي « يصرخ الما » اللهم خذ امانتي وارح روحي من عذاب لا يحتمل « منكبا على الكرسي فيقترب منه المختار معزيا »

المختار : تلك ارادة الله يا شيخ صالح

صالح : « باكيا بصمت » لم يسبق لي ان آذيت احدا. هل آذيت احدا من الرجال او الاطفال . لم يلحق بي العار اذن كالطاعون .. لم ؟

ابو الروس : « بلؤم وتشفي غير منظورين » قبل ان تفعل شيئا تمحو به عارك وعارنا ، انصح شخصيا بالتروي والتأكد من ..

ابو الكيف : « مكملا » لتقم النساء مع القابلة بفحص الاضرار التي اوقعها اليتيم المجرم بالصبية

صالح : وما نفع العذرية يا رجل ؟ « يقف بكبريائه السابقة » لقد اسيء الى حي عريق ، اسيء الى الرجال والنساء والشرف

ابو الروس : والدين يا شيخ صالح

صالح : ويل لمن قتل كبرياء هذا الحي

ابو الروس : لقد امرنا الله بالعدل ، ومن العدل ان يتأكد الجميع من فعلة المجرم

المختار : لن يعترض الشيخ صالح على اختلاء النسوة بالصبية

صالح : « مستسلما » ثم .. وبعد ذلك ..
المختار : آنذاك يكون القرار لك يا شيخ صالح
ابو الروس : بيد تمحو العار
صالح : « باستسلام العاجز » لكم ما تريدون ، ولكن راس ابراهيم حق لك ايضا
اكرم : الحكومة تطلب راسه
ابو الروس : راس ابراهيم بات شرعا من حق الحي يستعيد به شرفه
صالح : « يغادر ببطء » اللهم لا طاقة لي على امتحانك .. اللهم لا طاقة لي على امتحانك ، ولكنه حكم لا يرد .. لا يرد

« المشهد الثالث »

المشهد :

« المعلم يساعد الممثلين على تغيير المنظر واعداد واحد جديد . وقد يلعب هنا الرجال دور القابلات والنساء بجلابيبهن السوداء . سيعد المشهد ليكون جانبا من منزل الشيخ صالح . المثلون يقلدون اصوات النساء »

ممثل : عشنا ورأينا الرجال يصبحون نساء
اخر : محظوظة من يحبها الرجال صغارا وكبارا
اخر : « وهو الذي سيمثل دور القابلة » ياويل البنت صفية من جس اصابعي
المعلم : من الجسة الاولى تكشفين عن الجريمة يا خالتي « ضاحكا » والان هيا الى الكشف عن شرف الحي

« ينتصب جدار من قماش يفصل بين المكان الذي ستجري فيه عملية الكشف عن عذربة صفية ، وبين الطرف الذي سيقف فيه الشيخ صالح قلقا يسبح ويدور على نفسه »

صالح : اللهم ان كنت كتبتني في ام الكتاب شقيا او محروما او مطرودا او مقترا علي في الرزق ، فامح اللهم بفضلك شقاوتي وحرماني وطردي واقتار رزقي « يعطي اذنه للحركة التي ابتدات مع صراع النساء ضد صفية »
صفية : « باكية تقاوم النسوة اللواتي هممن عليها يردن خلع ثيابها والقائها على الارض» اتركنني يا عواجيز النحس « يمسن بها » الحق بي يا والدي ، الحق بابنتك الطاهرة
صالح : « قلقا يتألم ولكنه يتابع تسبيحه ودعاءه » ان تكشف عنا من البلاء ما نعلم وما لا نعلم وما انت به اعلم

« يختلط دعاء الشيخ بالكلمات السحرية التي ترددها النسوة ، لتغطي على صراخ الصبية واستغاثتها »

صفية : صفية يا صفية ، الحق بها يا والدي ، سيلحق بي العار فأنا بريئة
النسوة : محسوب مرغوب /فاض الجرن بالمكتوب/ مبروك عالبنت شرفها /مبروك الذكر /والبنت قدر مكتوب
القابلة : « بصوت اجش » الستر يارب
« يلبث الشيخ صالح ساكنا بفزع »
القابلة : الحمد لله على الشرف . زغردن يا نساء فالبنت ناصعة وقلتها بيضاء « يهدأ الموقف ، فتنفض النسوة عن الصبية ، بينما صفية تكمل لبس ثيابها الداخلية ممزقة النفس . الشيخ صالح يلصق اذنه بالستارة »

صالح : الحمد لله .. الحمد لله
القابلة : « من وراء الستارة » الحمد لله يا شيخ صالح ، الصبية نقية
صالح : « براحة تشيع منه » كنت اعلم .. كنت اعلم ان الله سيرعاني « يظهر ابو الروس وابو الكيف في عمق المشهد . يقفان »
صالح : « مناديا على ابنته بود » صفية يا صفية .. انت نقية
صفية : « بألم حاقد » وهل تظل الوردة نضرة بعد ان مستها ايديكم
صالح : « بقلق » لا تقولي هذا يا ابنتي . تعالي الي
صفية : « بتحد » اريد ان اذهب اليه ، فهو الانقى فيكم جميعا
ابو الروس : « من بعد » اسمعت يا شيخ صالح « يقع الشيخ في حيرة»تريد ان تذهب اليه «صارخا» اين تلك النسوة الفاجرات . سترن على الفضيحة بالكذب
صالح : ماذا تقول يا رجل ، فالبنت نقية
« تغادر اخر واحدة من النسوة »
صفية : « صارخة » سأظل له لاني احبه
صالح : اغلقي فمك عن الخطيئة يا صفية
ابو الروس : هل تسمع باذنيك ايها الشيخ الفاضل
صفية : احبه وسأكون له . ظلمه القساة ولن اظلمه انا

صالح : « يراقب اقتراب الرجلين » اسكتي يا صفية

صفية : انا له وهذا هو قسمي وسأموت من اجله

ابو الكيف : الفضيحة باتت كعين الشمس
« يحاول الشيخ صالح ولكن ابو الروس يمسك به »

صالح : دمك حلال يا فاجرة

ابو الروس : اهدأ يا شيخ صالح . دمها يجب ان يراق في المكان المقدس الذي قابلت عنده المجرم ابراهيم . اهدأ يا رجل وتعقل

صالح : « صارخا كالمجنون» قتلتني يامن احب ، قتلتني

أبو الروس : اقتلها قبل ان تقتلك وتقتل الفضيلة في الحي الاصيل

ابو الكيف : الذبح عند اعتاب المقام يغسل كل الاثار البشعة

صالح : « باكيا » ليت الله يترفق بي فيأخذ امانتي

ابو الروس : انت مكلف من لدنه لاخذ امانتها « يناوله سكينا » بهذه تضع حدا يا شيخنا الصالح لآلامك وفضائح الحي الذي احبك ويحبك ويحترمك

صالح : « ممسكا بالسكين » ربيتها على مكارم الاخلاق . اقسم على اني بذلت ما بوسعي ، ولكنها مشيئة الله « يصرخ كوحش جريح » اللعنة عليك يا صفية « يخر على قدميه باكيا »

— ظـــلام —

« المشهد الرابع »

المشهد :

« الممثلون يعدون مشهد المقامات . مقام ابو السمايح يغرق في ليل موحش . يقوم المعلم بتأمله »

المعلم : نتعبك معنا ايها المقام . نحضرك ونغيبك

ممثل : نحن الذين نتعب

آخر : « بادئا باهزوجة معروفة » ياحج محمد / يويو

ممثل : يا شيخ صالح / يويو

المجموعة : يا شيخ صالح / يويو
عطيني سكينك / يويو
لاذبح البنية / يويو
اسكندر ما مات / يويو
خلف بنات / يويو

المعلم : « متأملا السماء » وقت مناسب لتقديم الاضاحي من اجل بركة الحي « يبتدىء المشهد بدخول الشيخ صالح متهدم الروح ومن امامه صفية تجر أذيال الاستسلام . يقفان صامتين امام المقام »

صالح : قفي هناك . بل هناك . لا تتحركي « بعد لحظة » لا اريدك ان تقولي كلمة . استغفري ربك ، واقرأي آية في سرك تبعد عنك عذاب لحظة الموت « مترددا » بل لا تنسي آيات الله . استغفري ربك قط

صفية : « بتحد » لم استغفر ربي وانا لم ارتكب اثما !

صالح : وتجدفين يا فاجرة !

صفية : لم اعرف الكفر ولن اعرفه ، فأنا ولدت مؤمنة . ربيتني على الايمان وسأموت مؤمنة لا اخاف سوى هذه الدنيا التي ظلمت وستظل على ظلمها

صالح : فعلتك سودت وجهي

صفية : ومتى كان الحب الطاهر يسود الوجه يا والدي ؟

صالح : لست ابا لك . بئس اليوم الذي ولدت فيه ، وبئس اليوم الذي فعلت فيه فعلتك «مرددا» لست اباك لست اباك

صفية : وماذا فعلت لتنكرني

صالح : لن يعفيك اي تبرير من مصيرك الذي رسمه الله لك

صفية : تقصد مصيري الذي رسمه زعماء الحي لي . المصير الذي رسمه الحقد لي

صالح : « مترددا » ليس زعماء الحي بالقوم الصالحين « جازما » ولكنك خرجت عن جادة الصواب وحرمة الحي وعفاف النساء

صفية : لم افعل شيئا يغضب الله

صالح : اخرسي يا فاجرة ، وتنكرين الان علاقتك بذلك المجرم

صفية : ابراهيم لم يكن مجرما ولن يكون . هو انقى من الطحين ومن كل الرجال الذين يحكمون الحي « بأسى » مسكين حينا .. مساكين فقراؤه

صالح : وتدافعين عنه « غاضبا » اركعي يا صفية « تركع » دمك وحده الذي سيطهر سمعتي وكرامة الحي

صفية : لا اخاف الذبح . وهل خاف اسماعيل عليه

السلام من قبل ؟

صالح : ذبحك حق

صفية : البراءة وحدها هي التي لا تخاف الموت في عالم ظالم . الموت في عصر الظلم براءة ، وهكذا التقي مع شبيهتي

صالح : « يغلب عليه الضعف » من علمك البلاغة « بقوة » وانت مقدمة على الموت « بعد صمت » بئس ما فعلت يا صفية

صفية : ألم أقرأ القرآن ، وعلمتني الحديث الشريف؟

صالح : علمتك مكارم الاخلاق

صفية : وكنت اسمعك في الليل تقوم داعيا

صالح : كنت ادعو الله من اجل الستر

صفية : كانت اذناي تسمعان وكانت روحي تنصت الى صفائك « فجأة » ماذا حدث للرجل الصالح اعطى اذنيه لتجار اللحم الفاسد ومهربي المخدرات « بحنان وتوسل » عد الينا يا والدي

صالح : « ينتهر بابنته وقد بدأ يحس بالضعف امامها » اقفلي فمك . لا حق لك في محاكمة الناس وقد دنست طهرك

صفية : « ساخرة » انت سمعت قابلتك الحيزبون تعلن عن طهري

صالح : وسمعت لسانك يفصح عن تعلقك بمجرم هارب دنس سمعتك ومضى هاربا

صفية : اولا تدرك بفطرتك النقية ان ابراهيم قد الصقت به التهمة زورا !

صالح : لا تأتي على ذكره امامي

صفية : علمني ان الله يحبني حقا . هو انقى الرجال ولم يعرف الحقد قلبه

صالح : ولكنه يعرف كيف يؤذي مشاعر الناس

صفية : كان يريدني حلالا له . وما كنت لترفض له طلبا فأنا اعلم انك احببته . الم تقل انه يذكرك بسير الاولياء والطيبين

صالح : « بضعف » كنت احترم يتمه

صفية : الم يكن النبي يتيما ؟

صالح : « غاضبا » ليس كل يتيم نبي

صفية : وليس كل يتيم بمجرم

صالح : ولكنه حاول ان يدنس شرف عائلتنا وحينا

صفية : لقد اشتد غضبهم عندما رفضت طلب تاجر اللحوم ذاك . هم الذين ارادوا ان يدنسوا طهارته وصفاء سريرته . اني احبه

صالح : لا تتلفظي بمثل هذه الكلمة « يشهر عليها سكينه فتحني له راسها »

صفية : اذا كان لابد من الموت فليكن سريعا يا والدي، وليغفر الله لنا

صالح : « قد بلغ به التأثر حدا يتجه به الى السماء» اذا كانت تلك مشيئتك فلتمنح ذراعي الشجاعة لكي اذبح .. من احب « يتمالك نفسه من البكاء » انت وهبتنا القدرة على الحب فأعطنا القدرة على أن يتوقف ذلك الحب

صفية : « تناديه » اذبح يا والدي اذبح

صالح : اللهم لا تخذل ارادتك في

صفية : اذبح يا والدي اذبح

صالح : اللهم « يختنق صوته بالبكاء ويشهر سكينه » الله واكبر

« يخرج من وراء المقام ابراهيم وينقض على الشيخ لينزع منه السكين ويرميه بعيدا »

ابراهيم : كفى قطعا لرقاب الابرياء . الا تكفي رقبتي يريدون قطعها ظلما

صالح : « ينهض بعد وقوعه المفاجيء » من ؟ ابراهيم ! ما الذي اتى بك هنا ؟

ابراهيم : ابراهيم هنا لان الله اراد

صالح : جئت تشهد نتائج ما فعلت يداك

ابراهيم : وما الذي فعلته انا لتذبح صفية ؟

صالح : لوثت الاناء لغاية دنيئة في نفسك وهربت

ابراهيم : اي اناء لوثت ! او يعتبر حبي الصادق غاية دنيئة ؟

صالح : « مرتبكا » ولم هربك اذا ما كنت بريئا ؟

ابراهيم : تهمة ظالمة الصقوها بي . او تصدقها انت يا عمي ؟

صالح : لا تقل اني عمك

ابراهيم : حتى انت يا عمي ! الم اكن من خلانك في الصلاة واستمع اليك في درسك ؟

صالح : « بضعف واضح » وصفية .. لم صفية ..

ابراهيم : حب حلله الله . كنت اريد ان اقوى فأجروء آنذاك على التقدم منك اطلب يدها كما يفعل الشرفاء

صالح : « برقة مفضوحة » كان ذلك افضل ، وكنا تفادينا الفضيحة

ابراهيم : كان الامر سيحدث كما هو الان ، فالمجرم الذي اراد جسد صفية متعة له كان سيفعل شيئا يسيء فيه الي واليك والى صفية

صالح : كنت سأرفض طلبه دون شك

ابراهيم : فلم ذبح الصبية اذن !

صالح : كان لابد من دم نغسل به العار

ابراهيم : اي عار واي خديعة يعيش فيها هذا الحي !

صالح : « باصرار ضعيف » لابد من دم

ابراهيم : فليكن دمي اذن

صالح : دمك ؟

« يحضر ابراهيم السكين ويقدمها للشيخ »

صفية : « تصرخ » لا .. اذا كان لابد من دم فليكن دمي وحدي

ابراهيم : لن اسمح باظفر تخدش طرف ثوبك « الى الشيخ يضع السكين في يده « اذبحني انا واشف غليل حي لا يعرف سوى الحقد

صفية : دمي فداؤك يا ابراهيم

صالح : « متأثرا بما يجري » كفى .. كفى يا اولاد

ابراهيم : « لصفية » لن اسمح لك ان تضحي بشيء من اجل حي ظالم عشنا فيه على حقد . لن تطبق قوانينه عليك يا صفية

صالح : كفى .. كفى يا اولاد

صفية : اذبحني يا والدي انا واثبت لهم انتصارهم . جعلوا من ابراهيم الطيب هاربا ، وباتت رقبتي حلالا لسكينهم التي حملتها يا والدي بكل طيبة

صالح : « صارخا » كفى يا اولاد كفى ، فأنا ما عدت اقدر « يرمي بالسكين ويجلس مطرقا » اللهم لا تخذلني

ابراهيم : « مقتربا من الشيخ » اما حان وقت العقل يا عمي . براءتي بين يديك فان شئت اقلبها دنسا كما يقولون وان شئت فاحفظ عليها فهي وصفية كل ما بقي لي في هذه الدنيا

صالح : « وكأن اشراقا قد نبت في رأسه فيهتف » كانت السكين في يدي ، والذبح نيتي ، ثم ظهرت انت في الوقت المناسب . هي ارادة الله ، اليست ارادة الله التي نزلت على ابراهيم عليه السلام . بات اسماعيل بين يديه كبشا « يركع » شكرا لك يا الله على كرمك فانت ارحم الراحمين « يقف على قدميه » اسمعا واقتربا « يقتربان منه » انت ابراهيم ولدي الست تحب صفية كما احبها انا وكما اراد الله للحب ان يكون ؟

ابراهيم : « مرتبكا » صفية .. صفية يا عمي

صالح : قل يا ولدي قل

ابراهيم : « بتأثر » صفية يا والدي نجمة في سماء يتمي اضاءت لي طريق الحقيقة التي اضعتها . هي امي يا والدي .. وهي الفاتحة اتمتم بها في سري فيشرق في قلبي حب اكثر واكبر للخالق .. حب لم اعرفه من قبل

صالح : وانت يا صفية هل تريدين هذا اليتيم الطيب

صفية : « بخجل » من غيره احس باليتم يا والدي

صالح : وانا .. من يبقى لي

صفية : سنبقى لك دوما

صالح : بل اريد لكما ان تبقيا لبعضكما البعض ، فأنتما تكملان حلقة من حياتنا « مطرقا » انني خجل من نفسي يا ولدي وانت يا ابنتي ، واريد ان افعل شيئا لكما

ابراهيم : حكمك ببراءة صفية هو اقصى ما نحلم به

صالح : بل اريد ان افعل لكما شيئا له قيمة « مفكرا» اريدكما ان تبقيا هنا

صفية : لا افهم

ابراهيم : هل انهم انك ..

صالح : « مقاطعا » انني قررت ان انفذ رغبة الحق . ليكن لكما هذا المقام المقدس سكنا ، وليعقد قرانكما الان . اقتربا « يقترب الشابان بدهشة لا يمكن تصورها » عقد القران رضاء وقبول ، ولقد خلق الله من البشر الانثى والذكر ليتعارفوا ويعرفوا المودة والمحبة . انكما الطهر يا ولدي ، ولاغسل بتقاربكما المشروع كل الافكار السيئة التي حامت في سماء حيرتي وعذابي

ابراهيم : وبم ستواجه أهل الحي يا والدي ؟

صالح : دم حيوان هائم في البرية الطخ به كفى وثوبي ، يكفي لخداع الرجال المتعطشين للدم . كذلك بقاء صفية سيكفي لاقناعهم بان القتل قد وقع

صفية : « تعانق والدها » احبك يا والدي

صالح : اغفري لشيخ كاد ان يرتكب حماقة لا تغتفر

ابراهيم : لن يطول ليل الظلم يا والدي

صالح : لن يطول بقائكما في المقام . لا تخشيا جوعا فسيكون لكما في كل ليلة غذاء يكفي ليلتين « الى ابراهيم » كن حريصا عليها يا ولدي

« الى صفية » كوني رقيقة به يا صفية
« بجدية » والان لنعقد القران
« يقتربان من الشيخ الذي جعل يتلو آيات قرآنية »

ـ ظـلام ـ

« المشهد الخامس »

المشهد :

« في ساحة الحي ، غضب يسيطر على الناس . ابو الروس وابو الكيف واعوانهما والمساعد والمختار . هبلة يقف بعيدا »

المختار : « يبدو وكأنه يكمل حديثا » حزبنا سيكتسح الموقف

ابو الروس : ومن يجرؤ على قول شيء اخر

ابو الكيف : نقطع راس من يخون

ابو الروس : « بسخرية مرة » كما قطع الشيخ صالح راس الفاجرة

المختار : ليرحم الله من رحل الدنيا الى الاخرة

ابو الروس : « بسخرية » من رحل الى الدنيا الاخرة !

المختار : من مات لقي جزاءه

ابو الروس : « غاضبا » لسنا رجالا يحق لهم بعد اليوم ان يتفاخروا بانهم رجال تمرغت سمعتنا في الاوحال يا سادة يا كرام

المختار « مستغرقا مع الاخرين » تمرغت سمعتنا في الاوحال ! ماذا تقول يا رجل

ابو الروس : « متماديا في سخريته » اقول ان حمامتين من طيور الجنة تسكنان الان مقام سيدي ابو السمايح . هل سمعتم بهذا الرجل ؟
« اصوات مختلفة من الرجال : سمعنا »

المختار : ذلك قول سمعته من الشيخ صالح ، فما دخل ذلك بما تقول يا رجل ؟

اكرم : ابو الروس اتعبته الانتخابات ، امده الله بالعافية

ابو الروس : بل اتعبتني سذاجتي ، واوقعني حسن النية في البلاهة . انا ابله يا اصحابي . قولوا اني ابله واعطكم جائزة « بغضب » ولكنكم لستم افضل حالا مني « صمت مطبق » عصفوران من الجنة يسكنان المقام ! اشارة الهية ، اليس كذلك يا سادة يا كرام ؟

المختار : الحق يقال فانا لا افهم شيئا

اكرم : ويبدو اني كذلك

ابو الروس : من منكم لم يقدم العزاء سرا في البنت المذبوحة . لا احد . واقسم بتربة والدي على انكم جميعا عزيتم الشيخ صالح في ابنته الفاجرة . اذن يا سادة يا كرام فليكن العزاء للشرف الضائع في هذا الحي بعد ان ذبحه الشيخ صالح بدهائه

اكرم : « بعصبية » ماذا تقول يا رجل . هل خدعكم الشيخ صالح ؟

ابو الروس : جعلنا الدجال للتاريخ لعبة « مناديا » هبلة احضر يا هبلة « يتقدم » اخبر الرجال هنا « هبلة » رأيت وسمعت

هبلة : عصفورة من الجنة تنام في احضان عصفور

المختار : لا نفهم شيئا من رموزك ايها الابله

اكرم : تعني أن ..

ابو الروس : « موضحا ومكملا » يعني ان صفية تنعم الان في احضان ابراهيم الهارب « همهمة واحتجاج واستغراب وغضب »

اكرم : ابراهيم !

ابو الروس : ابراهيم ايها المساعد يا رئيس مخفرنا الذكي. ابراهيم الهارب ينعم الان بالحرية والجسد البض

المختار : تعني ان الشيخ صالح قد كذب علينا ؟

ابو الكيف : خدعنا . ومن يدري بانه كذب علينا في صلواته

ابو الروس : اكمل يا هبلة اكمل

هبلة : يعيشان في المقام ـ ويمدهما الشيخ صالح بالطعام

ابو الكيف : « صارخا » مجرمان يعيشان في ارضنا المقدسة .. ارض الاولياء والصالحين ، في ارضنا ترتكب جريمة الزنى ؟

هبلة : يبدو انهما متزوجان

ابو الروس : ومن يشهد على زواجهما ؟ ذئاب المقابر ام طيور السماء !

المختار : الحق يقال فالامر ما عاد مفهوما ابدا

ابو الكيف : لن نسكت على الضيم

اكرم : وماذا انت فاعل يا ابو الروس

ابو الروس : « وقد توجه الى كرسيه وجلس بارتياح وهدوء » لا يدور في راسنا سوى الخير يارجال

ابو الكيف : لا خير لمن دنس شرف الحي

ابو الروس : « بهدوء كبير » اما بعد ايها الرجال فقد الهمنا الله تعالى بفعل الخير . امرنا بالزكاة فزكينا ، واذا ما امرنا بالحج فعلنا ، كما انه يشير الينا فنستجيب . رأينا في الحلم « الجميع يرددون : خير ان شاء الله » راينا في الحلم اننا نقوم بتجديد مقام سيدي ابو السمايح ، وهذه الاشارة الالهية يجب ان تنفذ . عصافير الجنة يجب ان يكون لها المقام مريحا « يامر الرجال بحزم » عليكم بالبنائين وليختاروا افخر الحجر وامتنه ، فغدا نحتفل جميعا بكسوة المقام بالحجر المناسب لمقام درجنا على احترامه والاقتداء بسيرة صاحبه . لنقرأ الفاتحة على نية التوفيق

«يقوم الجميع بقراءة الفاتحة بصوت مسموع»

ـ ظـــلام ـ

« المشهد السادس »

المشهد :

« في الصباح الباكر . يقوم الممثلون باعداد مشهد المقام . حركة واسعة تملأ المسرح . نصف جدار المقام قد بني تقريبا . ابو الروس على كرسيه يدخن ويقود العملية . في طرف اخر مجموعة من المنشدين وضارب للشيش . المختار واحيانا المساعد يأخذان انفاسا من نارجلية ابو الروس . المعلم يتحادث مع الممثلين ، ثم ينتقل الى محادثة الجمهور »

المعلم : بعد لحظة سيكتمل بناء جدار جديد حول المقام ، وقد تعهد صاحبنا ابو الروس بدفع التكاليف وذبح عدد من رؤوس الغنم والعجول لاطعام وجهاء الحي وفقرائه . انه يوم مشهود من ايام الحي

« عندما يستوثق المعلم من استكمال المشهد ينسحب »

ابو الكيف : « متهكما » تأخر الشيخ صالح . اما كان الاجدر به ان يحضر احتفال تجديد المقام . آه تذكرت فالشيخ لا يؤمن بسيدي ابو السمايح

ابو الروس : « يحث البنائين » هيا ايها الكسالى ارفعوا الاحجار

ابو الكيف : وسدوا المنافذ فالغبار يجب الا يدخل الى حرم المقام بعد الان فيعكر جو الولي الصالح

« يسمع صوت سعال مكتوم ، يتفاوت اهتمام



الناس به فمن شماتة ابو الروس وابو الكيف الى قلق المختار وعدم اكتراث المساعد . ابراهيم وصفية في الداخل لا يجرؤان على الخروج »

ابو الروس : اطردوا روح الاشرار التي سكنت المقام ، فقد اهملناه طويلا وحق علينا التجديد « مناديا » اغفر لنا اهمالك يا سيدي ابو السمايح

ابو الكيف : « ينظر الى البعيد » يبدو ان الشيخ صالح لن يحضر

ابو الروس : الدجالون لا يدعون الى كساء مقام عظيم

« البناء يشرف على الانتهاء ، ويتعاظم السعال من داخل المقام »

ابو الكيف : « مخاطبا ابو الروس » سيذكر لك التاريخ فعلك في تجديد المقام

ابو الروس : انشدوا لنا يا رجال « هاتفا » حي .. الله حي

« تنعقد حلقة يتصاعد انشادها مدويا ، بينما ضارب الشيش يقوم بغرس السيف في خاصرته . ابو الكيف يطلق رصاص الابتهاج ، بينما هبلة يتصدر الذكر ليلحق به بعد قليل المختار ومن ثم المساعد . يكتمل البناء

فيتفحصه ابو الروس وتظهر على وجهه علائم الرضى ، يقوم انذاك بالانضمام الى حلقة الذكر التي تستمر فترة طويلة »

— ظـــلام —

« المشهد السابع »

المشهد :

« عند المقام انتشرت عند اقدامه اغصان خضراء ويابسة وازهار متناثرة . يظهر الشيخ صالح من خلف المقام وكأنه كان يطوف حوله . الشيخ يمشي ببطء وقد فقد بصره . يخاطب المقام »

صالح : هل كنت رفيقا بها يا ابراهيم . أعلم انك ترفقت بها حتى اخر لحظة . طال غيابكماعني يا عصفوري الحبيبين . طال الغياب واشتقنا الى الاحباب « لنفسه » اما كنت استطيع ان افعل شيئا فأوقف القتل « بعد لحظة » كان الحي سيقتلكما في كل الاحوال . لقد ضاق صدر الزعماء بحبكما فحول مقام الطهر الى قبر يشهد على ظلم لا حدود له . ليس ما بناه الطغاة من حجر سوى دليل على ان الشر قائم . ضعفي ، ونبل الحب في كفة .

جهالة وتعسف في كفة .. ورجحت كفة الحي، هل تسمعين يا صفية ، كفة الحي هي التي رجحت ولم يبق سوى الظلام يعشش في عيني صفية .. وعلمت منزلة الرجال القساة فها هم يملكون زمام الحكم من جديد .
هل اتمسح بمقامكم أم بمقام أبو السمايح .
اتراه قضى شهيدا كما قدر عليكما . هل كان الظلم في أيامه شبيها بالظلم في ايامنا . ياالهي افلا تتنزل على روحي السكينة فأرقد هنا عند اقدام الشهيدين ولا افيق . اللهم لا صبر لي على قضائك ، أفلا تجعلنا على بردا وسلاما « مناديا » ابراهيم .. صفية هل تسمعان رجاء شيخ عجوز « مرتعدا » ابراهيم .. صفية انهم يحتفلون بمقدم القتلة بما لا يمكن لي ان اسميه . الحي يحتفل بغسل ذنوب من لا تغسل ذنوبهم « حاقدا » ابراهيم .. صفية افلا تسمعان ؟ اني لا اسمع سوى اصوات الفؤوس تهوي على ازهار الخير

وعصافير الفضيلة . الويل .. الويل « ينكب باكيا . يظل على حاله بينما يأتي عدد من

الرجال الذين يتقربون من المقام »

رجـــل : بحق ابراهيم وصفية ، امنح يا الهي زوجتي القدرة على انجاب الاطفال

آخـــر : « يضع غصنا اخضر ويقرأ الفاتحة في سره ثم يخاطب المقام » لا يريدون ان يزوجوني ممن احب ، افلا جعلت يا الهي قلوبهم ترق لحالي

ثالـث : حرمت من الذكور ، فبحق مقام ابراهيم وصفية ، اللهم ارحم من احب ان يصنع لي ذكرا اقر به عينا

« بغياب الزوار عن المشهد يحضر المعلم ليساعد الشيخ صالح على الوقوف »

المعلـم : ما عادت هناك فائدة من البكاء ، لقد قتل من قتل وربح من ربح

صالـح : « مستعيدا قوته » ولكن ابراهيم وصفية لم يموتا. اني اسمعهما في ابتهالات المحتاجين وأراهما في تساؤلات المعذبين .

المعلـم : « يقود الشيخ خطوة » ولكني ما ازال ارى ابو الروس او ابو الكيف او المختار والمساعد، اراهم يدقون الارض بأقدامهم الواثقة

صالـح : وتفزع منهم ؟

المعلـم : لا يفزعني سوى استسلام الناس للظلم

صالـح : ومن يقدر على رد ظلم الاقوياء !

المعلـم : « منبها الى صوت جديد » هل تسمع ياشيخ صالح ؟

صالـح : « مصغيا » صوت عذب

المعلـم : انهم في الطرف الاخر من الحي ينشدون سيرة ابراهيم وصفية « يتجهان صوب الصوت حتى يغيبان ويأتي صوت المنشد واضحا »

المنشـد : وكانت صفية تحنو على اليتيم برفق لا يدانيه رفق الام على وليدها ، واما ابراهيم فقربها من صدره وقال لها لا تفزعي يا صبية فهم يجددون المقام بغية التقرب من رب العالمين. فنامت على ذراعه فقرأ لها سورة اراحتها « يغيب الصوت مع حلول الظلام »

ســـتار

الختـــام

ـ التركيب الاول ـ

(الوقت ظهرا ، المسرح خال بلا ديكور ، هناك امراة تجلس الى جوار رجل فوق شيء شبيه بالصخرة ، وقريبا منهما مجموعة من الاطفال ، ملامح من التعب تعلو وجه المراة ، والرجل في هذا الوضع يبدو مستريحا ، أو هو على أية حال يملك الاستعداد لان يكون مستريحا ، يبدو ان الجميع قد وصلوا لتوهم في نزهة ، او في جولة تشبه النزهة ، هناك رغبة تستبد بالرجل الى الخلوه بالمراة ، لكن ليس من يحمل تعب الرحلة غير المراة والاطفال ، ويبدو ايضا ان الجميع قد اتى الى هذا المكان راحلا ، الاضاءة قوية ، تغمر المكان كله ، الشيء الذي يكشف ان حرارة الشمس شديدة) .

المراة (للرجل) : حين وصلنا ضاعت من نفسي
الرغبة أن استمتع بالنزهة
ها انت ترانا جميعا قد هد الرغبة
في انفسنا السير المتعب
ما جئنا الا من اجل الاطفال
ان يرتاحوا قليلا سنكون غنمنا بعض المتعة .

الرجل : لو تدرين فما كانت جولتنا نزهة .

المراة : لا افهم .

الرجل : كنت سعيت الى النسيان
فاذا بصراخ الطفل الاول
يغرقني حتى الاذان
فيما كنت سعيت الى الغفلة عنه
فصحت ذاكرتي انشط مما كان
فلذا لم تكن الجولة نزهة
بل اغراقا لحواسي في الاحزان

المراة : لم افهم أيضا ، فأنا لم أقصد
استفسارا عما لايملك منا الانسان
في ان تدفعه اية حيلة
عن ذاكرة القلب أو النفس

الرجل : (بسخرية) واذن فليتجشم
الفاهم منا عبء الشرح

المراة : (بمرارة وسخرية ايضا) وتتحمل انت مغبة سوء الفهم

الرجل : سوء الفهم .. احيانا يبدو أشرف للمرء
من سوء القصد (يبتعد)
دعيني قليلا ، فقد جئت حتى
اجول بعيني في البحر ، ان تصعدا بي الى قمة شامخة



ارى الربوات ازدهت بالربيع وشمس الظهيرة
قد قدحت في قلوب الالى رفعوا راية السعد
– استفاقوا هناك وصاحوا – شرارا تراني
انطفأت وكنت الشرارة من قبل ؟
مرتجفا جئتك اليوم يا بحر ،
لا تذكر الان أيامي المشرقة

المرأة : (في شيء من الحيرة) اللبحر ذاكرة ؟

الرجل : اخاطب فيه زمانا رسمت على الرمل فيه تصاوير مستقبل بتأرجح في النفس بين السرور وبين الشمس
(يقترب منها) وتملك هدى الرمال انبعاثي طفلا
(يغير من لهجته) تكونين امي رفيقة دربي ، وزوجي
(يحيطها بذراعيه فيبدو على وجهها تعبير عن النفور الا انها تستسلم كارهة .)
(تتغير الانارة بحيث يغرق المشهد في اللون الاحمر ولا تشمل بقعة الضوء الا الرجل والمراة)
تكونين بين ذراعي فاكهة
تحسيوني
أاقضم منها أم اعبد فيها الاها بهاء
صنعة مما بنفسي من رغبات
توقد في القلب مكبوتها بين نار التكتم والبوح
لا استطيع اصطبارا اذا ما شممت
أريج الفواكه يصاعد الآن منك
هل آكل (ينحني على صدر المراة يقبله ثم يضع رأسه عليه كطفل)
أسمع
(أحد الاطفال وقد افاق من نومه يصرخ)

الطفل الاول : ماما ... ماما ...

المراة :(تبعد رأس الرجل عنها ، وتلتفت الى حيث الطفل)
مـاذا ؟

الطفل الاول : انا جائع

الرجل : (بتذمر) اسكت لا تزعج أخوتك التعبانين النوم عد للنوم ، سنأكل بعد قليل

المراة : لا تكذب طفلك عن اكل لايوجد

الرجل : هل نفذت وجبات الجولة ؟

المراة : لم تبق لنا من ماء قطرة
(يرتفع من جديد صراخ الطفل)

الطفل الاول : ماما .. اني جائع

الرجل : اسكت ، ولترجع للنوم

الطفل الاول : لا أقدر (يفر الى صدر امه بعد ان فرغ له)
كانت أحلامي في نومي مزعجة
هربت من أفقى الشمس
فأتاني رجل يسعى
بحبال كي يوثقني ويجر بجسمي نحوه
كان يصيح ويصرخ بي : العب ... العب
كنت أريد صراخي لكن هاجرني صوتي
كنت أريد القول :
اني جائع ،
لا أقدر أن العب
يجلدني الرجل الضخم
في جهة البطن
وصراخي يهبط او يطلع من امعائي :
اني جائع ... لن العب ... لن العب
(الطفل يحتمي بصدر امه ، يضع راسه عليه) :
(بعد لحظة صمت)
ماذا اسمع يا أمي ؟
صوتا في صدرك كالرعد
حتى نومي بين يديك الحانيتين
لا يقدر ان يطرد عن قلبي الخوف
هل تلك خطى الرجل الضخم تجيء إلي ؟
ها إني احس بآثار الضربات على بطني
(يفر من ذراعي امه ويصيح) :
اني جائع (ينتقل عبر جميع جنبات المسرح وينظر في جميع الاتجاهات)
اني جائع ... يا هذا الرجل الضخم
آثار سياطك في بطني تصرخ
اني جائع ... اني جائع
(الرجل ، المراة ، وبقية الاطفال وقد استيقظوا ينظرون الى الطفل الاول في دهشة وبلا فهم ،الطفل يبتعد ولا يسمع الا صوته التي يغيب بعد قليل)

المراة : هل هاجرنا ؟

الرجل : لا ادري

مجموعة الاطفال : صار اخونا الاصغر عصفورا
حين ابتعدت عنا خطاه ابتلعته الظلمة
نبتت أجنحة في جسمه ، غطى الريش
الاعضاء الاخرى حلق في الافاق ليبحث عن لقمة عيش .
يكفيه ما يملأ منقارا من حب او حسوة ماء
لكن ها نحن هنا

فاتنا ان نصبح اطيارا في عمره

(يخرج طفل من مجموعة ويصيح بمفرده)

الطفل الثاني : بل اني اتمنى ذلك

الرجل : بل فلتسكت ولتذهب في مجموعة اخوانك كي تلعب

الطفل الثاني : وسألعب احسن ان نبتت

في جسمي أجنحة للحلم فاضرب

في الاجواء بها ، فأرى الدنيا ارحب

الرجل : (يصرخ بشدة) اسكت .. اسكت ، والعب

الطفل الثاني (بخوف) : اني جائع .. لا اقدر ان العب

الرجل : فلتسكت

الطفل الثاني : لا اقدر ايضا ، صوت يصاعد من اعماقي ويقول

اني جائع ... اني جائع

(يظلم المشهد ثم سرعان ما تعود الانارة لنرى الرجل يطارد الطفل الثاني وفي يده حبال ، الطفل يبكي والرجل في حالة غضب لا توصف ، الطفل يخاف، يدركه الرجل الذي يوثقه بالحبال ، يهدد بالسوط ويفرقع ضربات في الهواء) :

الرجل (صائحا) : العب ... العب

الطفل الثاني : لا اقدر

(الرجل يضرب الطفل (٢) على بطنه يتوجع الطفل فلا يستطيع الصراخ ، المراة تتقدم نحو الرجل لتمنعه فيلقي بضربة في اتجاهها تفرقع في الهواء)

المراة (صارخة) : لا تضرب طفلا في عمر الورد بهذا الشكل

لا تسحق بحذائك هذا البرعم

الرجل (في غضب) : البرعم لا يتفتح عن خنفس

هذا ابني سأعلمه أن يلعب حتى بالنار

المراة (بتوسل) لا يلعب بالنار الان سواك

لا تحرق في بركانك طفلا حام فراشا حول العش هذي فاكهة الرغبة ، تعشق رائحة فيها كنت .

(تزداد توسلا) لا تلعب بالنار

(يتزايد غضب الرجل فيجلد المراة بضربة من سوطه)

لا تضربني ... واترك عنك حبالا توثق فيها الطفل اطلق من قفص ملعون هذا الطائر

ويلاه ... الان غدت نزهتنا سردابا للتعذيب

الرجل : (في الصباح) انسحبي ... ودعيني اكشف للطفل الملعون.

الوانا من لعب لا يعرفها

المراة تتقدم اكثر نحو الرجل يجلدها ثانية ويجر بالطفل الموثق الى حباله نحو ، لا تتألم المراة انما تحاول ان تصل الى الطفل ، لكن ضربات السوط تتكاثر

على جسمها دون ان تستطيع الوصول اليه ،وحينما يصبح

الطفل بين ذراعي الرجل تصرخ) :

المراة : (صارخة) اجلدني ما شئت

خل عنك الطفل اني قد رضيت

منذ كنت الطفلة المغرورة القلب بسجني في حبالك

ثم مازلت الى الان اعاني من ذميم الطبع فيك

انني المحبوسة الخطو قديما في حبالك

خل عنك الطفل ، لا تضربه هذي فلذة من كبدينا

زهرة من حقل عينينا وشمس

ان تغب في الافق او في البحر شمس

ضاءت الافاق في الليل بوهج من جبينه

(يهدأ روع الرجل وحينما يعود الى رشده ينتبه الى وجود الطفل بين ذراعيه)

الرجل : (هامسا) هل تلعب

(الطفل الثاني لا يجيب ، يدرك الرجل ان ذراعيه تحيطان بجسم ميت ، يصرخ ، في حين يتهاوى الطفل) .

الرجل : (فيما يشبه البكاء والضحك) لا .. لا .. لا تلعب

لا تلعب...اوه يتكوم باكيا واضعا يديه على وجهه، تنتبه المراة الى الجسد الصغير الذي سقط تجرى نحوه فتنحني عليه)

المراة : (صارخة واكبداه ... يا ولدي فلتلعب

الان فقط قم حتى نلعب ... نلعب

قم نلعب حتى لا يخطفنا الموت

استيقظ يا ولدي من غفوتك الكسلانة

(مداعبة) لنلحق عصفورين

نزهو في افاق العالم ...

هذا الاجرب ... هذا الاجرب

يا ولدي نزهو اغنيتين

(يظلم المشهد للحظات ثم تعود الانارة لنرى الرجل والمراة بجلسان في حالة حزن ، المراة ترتدي ثياب الحداد ، في الخارج تسمع اصوات اطفال يلعبون)

المرأة : هل انت الان سعيد ؟
الرجل : ولماذا ؟
المرأة : حين ضغطت على الطفل الاول أن يسكت
الرجل : (مقاطعا) فر الى ...
المرأة : (مقاطعة ايضا) لكن حين ضغطت على الطفل الثاني
بذراعيك الفولاذ ...
الرجل : مات من الخوف
المرأة : ماذا اخافه ؟
الرجل : صوتك اذا كنت تصيحين بعشرة اصوات وكأني
بك تمتلكين شعوبا منها ...
فطغى صوتك حتى غطى وعلا فوق هدير الموج
على صخر الشاطيء
المرأة : هل انت تدافع عن نفسك ؟
الرجل : كلا ، فأنا لم أقتل أحدا
المرأة : أوثقت الطفل اليك بأمراس القسوة
وجلدته بالسوط ، عملت السوط كذلك في جسمي
كنت تهاويت سريعا لو لم يمسكني حب
واحاسيس تحرك في الاعماق
نحو الطفل ...
الرجل : هل اتهم من قولك اني القاتل ؟
المرأة : لا ادري ، ان كان الماضي حلما
والحاضر ايضا ، ستكون بريئا
الرجل : فلتعتقدي ذلك ، ارجوك
المرأة : هل كان الماضي حلما
الرجل : بل كان استغراقا في نوم ميت
المرأة : والحاضر ؟
الرجل : استغراق فيما لا ادري له اسما
المرأة : هل كنا نياما ؟
الرجل : كنا موتى ، لا أدري كنا في الارحام
المرأة : سنكون اذن انجبنا اطفالا في النوم او الموت
الرجل : أو فيما يشبه ذلك
المرأة : هل انت على وعي ؟
الرجل : لم افهم
المرأة : هل عدت الى رشدك
عفوا ، اقصد هل انت الان قد استيقظت من « النوم »
الرجل : حسب القول الشائع
ان حياة الانسان منام
واذا صح القول فنحن جميعا لا نملك ان نستيقظ

المرأة : واذا كذب ...
الرجل : (مقاطعا) القول الشائع لا يكذب
المرأة : لم ؟
الرجل : يعتمد القول الشائع تجربة الانسان
المرأة : من هو هذا الانسان ؟
الرجل : المطلق
المرأة : لا افهم
الرجل : الانسان المطلق لا يفهم ايضا
المرأة : هل يتواءم هذا المطلق والمختل
الرجل : احيانا ...
المرأة : هل يخطىء
الرجل : (يضيق اكبر) لا ادري ، فدعيني
ماذا تريدين الان
إخراجي عن حالة نومي
استمعي اني اكره شيئا يدعى اليقظة
حالات تدعى الاستجواب او التحقيق
(ينتفض واقفا)
أين الاطفال
المرأة : عمن تسأل منهم ؟
العصفور الراحل ... ؟
الميت بين ذراعيك ؟
أين دفنت الطفل ؟
الرجل : لم ادفنه
المرأة : ما اسمع ؟ هل ...
الرجل : لا
المرأة : (في حيرة) ماذا فعلت بجثمان صغيري ؟
الرجل : (بتلكؤ) حين اتى الطلاب
قراوا بعض الايات ... استغفرنا
صلينا ، لكن لما جئنا الى كفن الطفل صفقنا
المرأة : ماذا جرى ؟ (بخوف) ماذا وجدتم
هل اكلت منه ذئاب الليل ؟
الرجل : لا ... لم يحدث
حين اتيت اليه وحاولت بكل قواي
ان ارفعه نحوي
لم اخذ غير الكفن الفارغ
(المرأة تنخرط في بكاء)
فتحنا الكفن لنبحث ، كانت
تتقوقع بين ثنايا الثوب ... جثة عصفور

مذهبة المنقار ونورانية
حين سألت الشيخ أجاب :
ذاك ملاك ، القوا بالجثة طاهرة في القبر
(يقلد لهجة الشيخ) القوها يحفظ ما في القلب من النور الله

المرأة : لست أصدق هذا
ماذا اسمع من رجل يكره شيئا يدعى اليقظة
ينكر من يسعى كي يخرجه من « النوم »
هل كنت ترى ذلك في نومك
(تصرخ) هل قمت لدفن الطفل
(باكية) لا ارغب ان تتعفن رائحة الرغبة
(تسير الى مؤخرة المسرح يتأخر ظهورها قليلا، يبقى الرجل وحدة بضع لحظات يدخل الاطفال الثلاثة الباقون يحمل أحدهم جمجمة بين احدى ذراعيه كما تحمل الكرة ، يده الاخرى يقطر منها الدم ، يصعق الان)

الطفل الرابع : هل هذي رأس شقيقي ؟

الرجل : (مشدوها) أين وجدتم هذا الرأس الجوفاء
جمجمة غادرها نسغ العقل فما نسجت
فيها عدسات المخ ... صورا عنا او ذكرى
لا ... لا ... ليست تلك

الطفل الرابع : كانت قد لفت في هذا الثوب
(يكشف عن قميص كان يرتديه الطفل الثاني في مشهد سابق)

الرجل : يبدو ان لصوصا فروا
القوا بالجمجمة وبالثوب أمام الباب

الطفل الخامس : لا ، كنا نجلس قرب الدار وكنا نحلم ان نلعب
فتسولنا المارة ان يعطونا لعبا
كرة مثلا ... ودمى نبعث فيها من حلم صبانا الحركة
واذا بغريب يعطيني شيئا ملفوفا في ثوب
قال : فلتصنع مما بين يديك الكرة ... الدمية
أو ما شئت من الالعاب
حين أخذت الي الشيء الملفوف فرحت
طوحت به في أفق كالكرة
وجريت اليه وحين وصلت رايت :
وجه شقيقي يغرق في الدم
كسرا في الراس الى جهة العنق
حين اردت سؤاله : هل انت ؟
رايت لسانه يهرب منه انفرطت
في فمه الكلمات كعقد
ورأيت الجمجمة تفسخ في الخرس
تهبط من عين فارغة فيها الدمعة

الرجل : (الى الاطفال الثلاثة في نوع من الشدة والحزم) قلت لكم لا ... ليست رأسه تلك
القوا بالجمجمة الى الخارج
لا يرجع أحد منكم للذكرى
أو الحديث عن طفل منكم مات
يكفيني اني الان اعاني من أجلكم الويلات
(للطفل الثالث الذي يضع الان الجمجمة على الارض)
ابعد عني شيئا يتعفن
كم اكره رائحة لاتحمل لي الا ذكرى من ماض
الملعونة امك تدعوها رائحة الرغبة
رغبات تتعفن ... اخرجها
(الطفل الثالث لا يهتم ، ويقترب الطفل الرابع من الرجل فيضع أمامه راس وثوب الطفل الذي مات)

الرجل : (يصرخ) لا تفعل ... لا تفعل

الطفل الرابع : (بصوت مهموس) يا أبتي هذي لعبتنا ما أعجب من قلب الاية في هذا العصر

الرجل : (يصرخ) اعصابي تتحطم

الطفل الثالث : يا أبتي هذي دميتنا

الرجل (صارخا) : اخفوها قبل مجيء الام

الطفل الرابع : لا بأس اذا الام رأتها
ستغني ...

الطفل الخامس : وتغنى الدمية

الرجل : (مغلوبا على امره) الام ستبكى ان رات الراس
ستصيح ويغمى عليها

الاطفال : (بصوت واحد) وستبكى الدمية ايضا
ستصيح ....

(يخرج الطفل الخامس حبلا)

الطفل الثالث : ويفيق اخونا
يصرخ فيك ، ويصرخ فينا

صوت الطفل الثاني : (يأتي من كل جهات المسرح)
اني جائع ... اني جائع
يا هذا الرجل الضخم
اني جائع
ما اخبار اشقائي لديك

جوقة الاطفال : جوعانون ونأكل من شوك الارض
عطشانون ونشرب من صوب الدمع
وحزاني نحن كما تعلم
وعراة نحن كما تشهد

صوت الطفل الثاني : لا تنتظروا ان تنسحب الاشواك
شقوا للعمق من الارض طريقا
يخرج منه النبت وينبع منه الماء
لا تنتظروا الغيمة ان تمطر
لن تمطر هذه الايام غيوم الا من حد السكين
يا أحبابي الاطفال
يا منتظرين رحيل العقم عن الارض
فليقتل هذا الرجل الضخم الوالغ في دمكم
ولا تنخدعوا ... ليس اباكم هذا الرجل الضخم

(تعود المراة فتنشده لسماع الصوت)

أيضا ليس اما هذي المراة المأجورة

(تفر المراة الى احدى جنبات المسرح حيث تغيب في الظلمة صارخة)

المراة : (فيما هي تغرب عن الانظار) :
لا ... هذا كذب ... كذب

الطفل الثالث : (يتبعها بصوته) فلماذا فرارك !

المراة : (بنفس الصراخ) لا ... هذا كذب ... كذب

(في هذه الاثناء يتوافد على الخشبة اطفال كثيرون يأتون أولا من كل جوانب الخشبة ، ثم منهم من يصعد من جهة الجمهور يحاصرون الرجل يحيطونه وقد تماسكت أيديهم بعضها ببعض ، يتلفت الرجل محاولا أن يجد منفذا للفرار يعود صوت الطفل الثاني)

صوت الطفل الثاني : (مخاطبا الرجل)
وستصلب .
وستأكل من راسك اسراب الطير

جوقة الاطفال : نحن نسور وعصائب طير
غنى منا البلبل حزنا
غنت منا اسراب مجروحة
هصرت منا جسدا لدنا ريح مهتاجه
حوصرنا ببنادق هذا الصياد
نصب الافخاخ لنا
كنا نحسب ان سنواجه في الدنيا
عنف الريح وعنف الامطار
فنقاوم في اصرار
أمواج التيار
لكن الصياد الغادر كان أمير الاشرار
كان الكلب وكان القط وكان الثعلب

احد الاطفال : (مشيرا الى الرجل) هذا الكلب

طفل اخر : (مشيرا الى الرجل) هذا القط

طفل ثالث : (مشيرا الى الرجل) هذا الثعلب

(الاطفال يصرخون في الرجل ويقلدون اصوات كلاب وقطط وثعالب)

احد الاطفال : (ساخرا) عاش الكلب

جوقة الاطفال : (بسخرية) هاو ... هاو

احد الاطفال : عاش القط

جوقة الاطفال : مياو ... مياو

(ينقض الاطفال على الرجل ، تدوي صفارة انذار، يهرب الاطفال تطفأ الاضواء ، يهبط الى جهة الجمهور الاطفال الذي صعدوا من ناحيته وقد اصبحوا شبانا)

ـ التركيب الثاني ـ

(تضاء الانوار يبدو الرجل وقد كسرت قدمـاه واحدى يديه ، لفت اعضاؤه المكسورة بضمادات بيض، كما احاط براسه ضماد ابيض تبدو عليه بقع دم متفرقة، المراة الهاربة تجلس امام الرجل بينما يقف ازاءهما شرطيان وقاص يمسك بأحدى يديه كناشا ويسجل بالاخرى أقوال الرجل) :

المحقق : (يرتدي قناع ذئب)
(للرجل) ماذا أيضا حدثني عما كان باسهاب

المراة : انت ترى انه يغرق في آلام جراحه
ان اسهب في قول قد تتفجر راسه
(مشيرة الى بقع الدم في الضماد الـذي يحيط براس الرجل)
هذي البقع الدموية تتجدد
فالدم ينزف باستمرار
دعه الان وعد بعد قليل
قد يهدأ من الجرح
ويعود الى النفس الاستقرار
يسهب اذاك ـ اذا شئتم ـ في القول وفي التصوير

المحقق : وكذا انت ترين
الا وقت لدينا الان لتطويق الفتنة
نحتاج لاجوبة فورية
ناخذ منها اوصافا او بصمات ان امكن للمجرم

الرجل (متأوها) : كانوا جمعا لا يحصره العد

المحقق (ملحا) : واذن فاذكر وصفا عاما للجمع
الرجل (بصعوبة) : المجرم طفل يرفض ان يلعب
ويحلق في الافق الارحب
جسد يعشق أجنحة كي يضرب
يرقص في عينيه شعاع من عصيان
تضحك في شفتيه الرغبة في الافلات من الاسر
يبكي احيانا من الم ، لكن يصرخ حتى لو ضمه قبر
يتململ يرفض ان يلقى في الاكفان
لا يبغي دون الاجنحة الكبرى بدلا
ليطير ويهرب من قانون
(يسعل فتنحني المراة عليه محاولة تهدئته)
المحقق (معتذرا) : يكفي هذا (ثم لمن معه)
وسنصدر قانونا لا يستطيع جناح منه فرارا
ستحيط قوانا بالبر وبالبحر وبالافاق
لا تترك طيرا دون التحقيق معه
وسنمنع فعل الطيران
وسنصدر مرسوما أيضا وبموجبه
نمنع تفكيرا في طير أو في أجنحة
في نسر او عصفور
ونصادر من كل الاذهان
ذكرى أول انسان حاول تقليد الطير
الشرطي الاول : هل نستدعيه ؟
المحقق : من تقصد ؟
الشرطي الاول : أول من حاول تقليد الطير
المحقق : من يكون
الشرطي الاول : رجلا يدعى عباس
المحقق : حسنا ، واذا كان الامر كذلك
سيكون الرجل الطائر أول اشعاع في درب مظلم
يهدينا للامساك بمن كان هو المجرم
طفلا او نسرا او حتى شيخا او اسدا
فليحضر هذا الرجل الي
الشرطي الثاني : (مقاطعا) في الواقع لا ندري ... ان كان الرجل الطائر قد حط أم تاه بآفاق خارج سلطتنا
المحقق : (بعنجهية) استطالة أيدينا
حتى لو جاوز آفاق الكرة الارضية
فليتوزع جيش منكم للبحث الان وعودوا به
تطفأ الاضواء وتعود فنرى : قاعة محكمة ، في قفص الاتهام الذي صنع على شكل اقفاص الطير يوجد رجل يدعى عباس بن فرناس ، الذين ازدحموا في قاعة المحكمة شيوخ وعجائز ، يرتدون اقنعة حيوانات : بغال وحمير وكلاب ، المتهم ينظر الى كل شيء حوا باندهاش واستغراب ولا يدري بعد لماذا أحضر ، وان كان وجوده في القفص يضايقه قبول دخول هيئة المحكمة تسمع بعض التعليقات من الجمهور الحاضر من نوع :)
صوت رجل : هذا من دل الاطفال الى الحلم
صوت امراة : ملعون من يخرج مثله عن سنن الخلق
صوت رجل : سيكون القتل
ادنى ما تستوجبه التهمة من حكم
صوت امراة : فليشنق هذا الشيخ
صوت امراة : غرر بالاطفال ففروا
ولدي كان ضحية
لم يحلم ان يلعب يوما كالطير
او كالحيوانات البرمائية
صوت امراة : فاليشنق هذا الشيخ
صوت نسوي اخر : فلتقطع رأس نبتت فيها احلام شيطانية
صوت طفل : فلتقطع السنة تطعن في الحلم
أو تدعو بالقتل على من يحلم
(اصوات ضجة وسط جمهور المحاكمة أثارتها كلمات الطفل ، لا تهدأ الا بالاعلان عن بدء المحكمة)
صوت : محكمة
(يقف الجمهور الى ان تنتظم هيئة المحكمة في جلستها ، التي تتكون من شيخ يرتدي قناعا بوجه كلب تبدو من تقبيس فيه عيناه اللتان يتطاير منهما شرر بليد ، وعضوين اخرين بنفس القناع، نلاحظ ان الشخص الذي يقوم الان بدور المدعي العام هو نفسه الذي كان يقوم بدور المحقق ، يدخل في هذه الاثناء شخصان يحملان (الرجل) الذي ما زالت الضمادات على راسه ، يضعانه على كرسي في مواجهة قفص المتهم ، الرئيس يشير الى المدعي آذنا له بالكلام) :
المدعي : يا أعدل محكمة في تاريخ الدنيا
يا أعدل حكام في كل زمان ومكان
يا أعقل جمهور بين عباد الرحمن
يا أطوع جمهور لم يعرف يوما عنه
شق عصا الطاعة أو زيفا عن قانون أو عرف
نحن هنا اليوم لننظر مسألة شاذة
والشاذ هنا من يبغي للجمهور الفاضل



ان يتخلى عن أحسن تقويم
أروع تكوين في مخلوقات الله
(يتحسس وجهه ويفعل الجمهور مثله)
ان يصبح بالفعل أو الحلم الحيوان السافل
أسفل في ترتيب الخلق من الكلبأو الذئب أوالثعلب
ممن يعرف ان يدرأ عن نفس اخطارا
يختار طريقا سالك
يا اعدل محكمة في الدنيا : الشاذ هنا يدعوالانسان الى الطيران
ان يصبح عصفورا ، ويكون الامر
جميلا لو ان الشيخ المغرور الكافر قد كان دعا حين
التغرير بمن سيناصره للاخذ بطبع في الطائر
خوف يعترف العصفور به بالضعف
وقبول بالقفص الجاهز في كل مكان
وخضوع القانون واقرار بالعجز القاهر
لكن الشيخ المغرور دعا للاخذ بأسوأ مافي الطائر
للطيران ..
(ضجة استنكار في وسط الجمهور (الرائع) المدعي يصمت حتى يعود السكوت للجمهور)
للفر وللكر ... للاقبال وللادبار
ولقد كان الاطفال يسيرون بكل زقاق في البلدة
يدعون لفكرته حتى كان الاطفال هشيما فسرت فيهم كالنار
غرر بالاطفال فأشعل نيرانا في افئدة الاباء
فكرته أو لعبته اعطت للاطفال
هجس الترحال وحب الاسفار
وبهذا خرجوا عن اعراف سائدة فينا
فكرته أو لعبته فتحت في راس الاطفال
الف كتاب في الرفض وفي معصية الاباء
فتحت الاعين لترى ما حرمنا رؤيته
حركت الالسن بالكلمات الممنوعة
ولهذا أطلب منكم يا أعدل حكام في الدنيا
باسم الحق العام وحق الجمهور الطائع
ان يؤخذ هذا الشيخ الجاني بكل جرائمه البشعة
احقاقا للحصر وارضاء للجمهور الرائع
ان يقتل شأن الانصار من الاطفال
أو يذبح كالطائر
(اصوات استحسان وسط الجمهور وهيئة المحكمة توافق على الحكم قبل المداولة)

الرئيس : وافقنا على الحكم
ونزيد على ذلك ان تذبح كل طيور الارض او من حاول منكم تقليد عصافير
وسواء في ذلك ان غنى أو رفرف
بجناح أو دون جناح
ليلا كالخفاش أو الشحرور بأفق صباح
ونجيز لكم اكله ، ان شئتم ، وبه وجب الاعلام
ومن اللحظة تفرض اخبار الحاضر والغائب
الحاضر ... والغائب
(اصون استحسان الظلام)
(تضاء ساحة فيها اشجار يندلي منها مشنوقون : أطفال كسيت اجسامهم بالريش فهم كالعصافير ، وشباب
تتدلى على صدورهم رؤوسهم وآلاتهم الموسيقية، وفي مكان غير بعيد من الاشجار ـ المشانق وقف المنادي يقرا نص القانون الجديد) .
المنادي : (باعلى صوته) من اعدل حكام في الدنيا
تنقل هذا القانون الى اطوع جمهور فيها
قد قرر مولانا ذو الشأن العالي والعظمة
ان تذبح او تشنق كل طيور العالم
وكذلك من حاول منكم ان يصبح عصفورا
حتى في الحلم ...
ان غنى موالا لايطرب اذن الحاكم سيديا
أو طار على أرض فيها رعاياه
فهو مدان حتى قبل التنفيذ
ولقد جئنا بالامر اليكم منه
ان تتأملوا انفسكم في المشنوقين بهذي الساحة
ان حاولتم عصيان الامر السامي
وختاما فالحالم منكم في السر وفي العلن
متهم ومدان
ولقد جئنا أيضا بالامر الصارم
الا نرجع حتى نضع القيد بأقدام الحالم
نلقي القبض على بضعة اشخاص ينتظرون
رجل أول (مقاطعا في صوت شامت) : من يأتي ولا يأتي
رجل ثان (في صوت حالم) : بل آت مشتعلا كالجمرة
المنادي (يستمر في حين يبحث عن صاحب الصوت الحالم) :
من حلموا بمجيئه
يغرق هذا العالم في طوفان الدم

الرجل الثاني (بانشاء) : والخضرة
المنادي (بسرعة) رجل منهم ، ضع قيدا في قدميه
وكذلك في المعصم يا حارس
الرجل الثاني (مستنكرا) : ما ذنبي حتى ارسف في قيد
المنادي : هل قلت الخضرة
الرجل الثاني : كنت اكلم نفسي ، هل ساءك ذلك مني
المنادي : بل انك كنت تمارس حلما في يقظة
ذلك شر الاحلام
يا حارس ضع في القيد لسان الجاني ويديه
(أحد الحراس ينفذ الامر ، الرجل يقاوم ، ينقض عليه حراس اخرون الى ان يكبل جيدا)
رجل ثالث : لكن ماذا فعل المسكين
المنادي (بسرعة أيضا) : انت كذلك منهم
يا حراس انتزعوا من داخل ذقنيه الموبوءين لسانه
هذا الحالم ، يتجاوز زلته ويجادل
الرجل الثالث (بشجاعة) : بل اسأل ماذا فعل المسكين
المنادي (تنجد) : بل تحتج وتطلب ان تعرف
الرجل الثالث : كيف ؟ بل سوف نعلمكم نحن
(يصرخ) لن تمتد الى احد منا يدكم
(ينادي) يا اصحاب الحق الضائع ... يا أصحابي
المنادي : تتمرد يا هذا ، ثم تحرض ايضا ، وتنادي للفوضى
يا حراس انتزعوا من داخل ذقنيه الموبوءين لسانه
هذي الراس سنقطعها حالا لنقدمها بين يدي الحاكم
تعبيرا منا عن اخلاص في حفظ الامن وبرهان ولاء
بلهجة خطابية) فليظهر كل منكم برهانه
انتزعوا يا حراس لسانه
طعن في الدولة ما نسمع من هذا الحالم
ياكل الحرس الارض واهانه

(اثناء هذا يتجمع الى جانب الرجل الثالث اصحابه ، هم مجموعة الشباب التي كانت قو نزلت الى القاعة يصعدون واحدا واحدا
الجميع يمنع ايدي الحراس من الامساك بالرجل(٣) ويحررون الرجل الاسير من اغلاله ويطردون المنادي وحراسه حتى تخلو لهم الساحة):
شاب أول : كنا نتصور ان الامر مجرد لعبة
ما يجرى في العادة في الاسواق او الساحات
كدنا نضحك مما كانوا ـ في ثقة عمياء ـ يقرون من الاحكام

في جهل وبلادة
هذي أول مرة
فوجئت بمن يصنع فيها
من خطأ في حجم الحبة قبه
والله ، كنت تصورت الامر مجرد لعبة
(يضحك بسخرية)

الرجل الثالث (مؤكدا) : لعب بالنار
أو ما أبصرت المشنوقين
أو ما تدري ان الامر خطير
وعلينا ان نتسلح بالجدية والحزم
لنواجه من يلعب بمصائرنا
من يدري منا او من لا يدري سواء
وعلينا ان نفهم ايضا ان الجوهر في الامر
صراع ينشب بين السارق والمسروق
بين المالك والمحروم
ولكني نقطع عنهم كل طريق للشبهة أو للتهمة
نتجاوز ماكنا في الماضي نحلم به :
(أن نصبح أطيارا)
فاللحظة نعلن انا : نتشبث بالارض
بمواقع نحن اخترناها فيها
لنشق الدرب الى الغد
وليدرك كل منا منذ الان
مقدار خطورة ما نفعل

اصوات : نتشبث بالارض وبالفعل
نتشبث بالارض وبالفعل

الرجل الثالث : وبهذا نكون تجاوزنا الحلم
ودخلنا مرحلة نعرف فيها كيف نقاوم
وعلينا ان نرسم للاعداء الصورة بالتفصيل
ونخطط ثم نهاجم

اصوات : ثم نهاجم
ثم نهاجم
(تطفأ الاضواء بالتدريج)

الفصل الثاني

ـ التركيب الاول ـ

(مقر اجتماع هو مخبأ في غابة ، شباب (هم الاطفال في الفصل الاول) ورجال من مختلف الاعمار بوجوه انسانية تبتسم ضاحكة فتشرق بالفرح ، وتنفعل بالغضب فتكفهر ، شأن الوجه الانساني في كل زمان ومكان ، ويبدو على الجميع انهم اتوا الى مكان الاجتماع من القرى والمدن كما تعبر عن ذلك انواع الملابس التي يرتدونها ، وهم أيضا ينتسبون الى مهن مختلفة .) (الشباب يتهامسون ، بعض الرجال صامت مستغرق في تفكير ، الجميع ينتظرون شخصا هو الذي سيرأس الاجتماع ، في مؤخرة المسرح تبدو غابة اشجار ساحقة ، واحراش وجبال ، هناك رجلان يقفان بعيدا عن مجلس الجماعة) .

شاب أول (يهمس الى آخر بجواره) : الغابة كالقبر الان .
أين صداح الطير السابح فيها
اين ربيع اللون : الاخضر فوق اديم الارض
الاحمر فوق شفاه الورد
أين غناء كان على شفة الانسان هنا
حتى في لحظات كنا نترك فيها للاهمال وللفوضى نحسبها الحرية ...
حتى في زمن (السيبة) كانت تترك للانسان بعض كرامه .
فيدافع عن نفسه ... أو يهرب
لكن لا يستسلم

الشاب الثاني (مجيبا بهمس) : وانا لا ابصر قبرا في هذي الغابة بل رحما منها تخرج اجيال منا وجماعات للمستقبل

الشاب الاول (مؤكدا) : انا لا انكر ذلك
لكني أسأل عن حال الغاب الان

الشاب الثاني : ستعود اليها كل الاطيار
وستعرف كل الغابات ربيعا ما مر بها قط
وستضحك كل الازهار
وستورق في شفة الانسان قياثر انغام
لم يعرفها زرياب (يضحكان بهدوء)

الشاب الاول (بعد لحظة صمت) : لكن هذا لا ينفي ان الغابة كالقبر الان

الشاب الثاني : (بانفعال منضبط) : بل كالرحم الخصبة

الشاب الاول (مقاطعا) : وتعاني ظمأ

الشاب الثاني (مستنكرا) اتريد القول
ان الجمع هنا نسغ لا يكفي للاخصاب
هل تقصد أنا موتى أم نحن نسير الى الموت

الشاب الاول : لو كان الامر كذلك ما جئت

الشاب الثايي : واذن ماذا ؟

الشاب الاول : حين ارى الغابة قبرا تولد في الرغبة

ان انزع عنها كفنا
حتى تبعث حتى اتني فيها مدنا
الانسان هو السلطان عليها
الشاب الثاني (وقد عاد اليه هدوؤه) : حسنا ، ماذا تقدر ان يصنع بالرغبة والاخلاد الى العجز ؟
ان نجعل للانسان السلطان على العالم ؟
وتذلك نقتل بالحلم الغضب النافر في الاعماق
هل تدري ان في الثورة سيان
ثرثرة العاجز والحالم
الشاب الاول : بالحلم نحقق ان ننتسب الى الثورة
الشاب الثاني (بسرعة) بالفعل نحقق للثورة كل النصر
الشاب الاول : او بعضا منه
الشاب الثاني (منفعلا وبصوت عال) : هذا جبن
(يلتفت سائر الاعضاء الى الشابين)
الشاب الاول : جبن ، من هذا ؟
الشاب الثاني : من ان تفعل شيئا ، وتكف عن الحلم
ذلك شأن العاجز
الشاب الاول : حقا ، اني أخاف عليك
من نفسك أو من ثقة مطلقة عندك فيها
الشاب الثاني : اني واثق وشديد الايمان بما أفعل
الشاب الاول : بل انك تنفعل اللحظة
اكثر مما يمكن ان تفعل شيئا في أي زمان
هذا شأن الثرثار
رجل (في ثياب فلاح) : أفعى ... أفعى
(يتحرك بسرعة ليأخذ حجرا يهوي به على رأس الافعى ثم يأخذها ويطوح بها بعيدا .. يعود الجميع الى الجلوس)
الشاب الثاني : ها انت ترى قبرك قد اخرج افعى
ترغب ان تنفث سما في رحم تتهيأ للانجاب
الشاب الاول : لا توجد غابات دون أفاع
الشاب الثاني : وبدون قبور
الشاب الاول (غاضبا) : هل تقصد أني حين رأيت هنا قبرا كنت دعوت الى الموت اني أومن بالفعل كما تؤمن لكني حتى أومن بالمستقبل احتاج الى الحلم فلا فعل مع اليأس
الشاب الثاني : واذن نحن نرى نفس الشيء
الشاب الاول : رحم صامتة كالقبر الصامت
ما أعجب هذي اللغة الفضفاضة
الشاب الثاني : قد تختلف الصيغة دون الجوهر

رجل (هو نفسه الذي قتل الافعى)
والمرء الصامت أحيانا كالافعى
الشاب الثاني : ان نتجادل خير من ان يصمت
حتى ننفض عنا اعباء خلافات جزئية
نحسب انا نتناقض كليا حين نراها رئيسية
الشاب الاول : رحم صامتة كالقبر الصامت
(يمسك بذراعه) حقا ، لافعل مع اليأس ، وحتى نؤمن بالمستقبل نحتاج الى الحلم
هل أنت معي ؟
(يضحكان ، ينتبهان الى صوت أحد الرجلين اللذين يقفان بعيدا عن مجلس الجماعة)
صوت الرجل : وصلوا ... وصلوا ...
(تسري في الجماعة حركة تهيوء للعمل ، يدخل ثلاثة رجال من بينهم « الرجل الثالث » في التركيب السابق ، يأخذ الثلاثة أماكنهم بين الجماعة)
الرجل الثالث : معذرة ان تأخرنا قليلا
فالمسلك صعب بين الحيوانات وبين الاحراش
(لحظة صمت ، يقلب الرجل خلالها أوراقا بين يديه ، تستغرقه لحظة تفكير)
باسم الانسان وباسم المستقبل نبدا
قررنا في السابق ان نرسم للاعداء الصورة بالتفصيل
ونخطط بدءا ثم نهاجم
شاب من الجماعة : رأس الاعداء الرجل الضخم
شاب اخر : يستعين الرجل الضخم علينا
بشريك ... زوجة : أفعى لها سبع رؤوس
ولها اكثر من زوج وفي كل تلاد مضجع للزبناء
فاجرات الارض في حلف واياها وثيق
شاب من الجماعة : (فلاح) اصدقاء الرجل الضخم كثيرون
الرجل الثالث (معلقا . تهدوء) : فقراء الارض اكثر والرجال المؤمنون
صانعو الثورة : زيت الفقراء
منهمو نأخذ سر الثورات
منهمو ايضا رجال يشعلون السر في كل العقول
منهمو ايضا حبوب للقاح الثورة الكبرى
بقلب اليائسين
انتمو الان هنا كي ترسموا
صورة الخصم ، العدو ، الرجل الضخم
وحتى تحصروا عددا من حلفائه

شاب من الجماعة : (عامل يرتدي بدلة زرقاء) زوجة واحدة ، افعى لها سبع رؤوس

الرجل الثالث : واذن ، تختار وقتا واحدا

نضرب الاثنين فيه

بسلاح السرعة الحاد فلا ندع

لهما الوقت لرد الفعل

شاب من الجماعة : حلفاء الرجل الضخم من القوة اضعاف فوق ما تتصور

رجل من الجماعة (فلاح) : فلنتسلح بالحيلة

فنهاجم حين نرى الظرف مناسب

الرجل الثالث : كيف ؟

الفلاح : ليس لنا من اسلحة

حتى نربح معركة عادلة الا بالحيلة

والحيلة من حق المظلوم اذا الفاها قريبة

او الفى النفس بلا حول وبلا قوة

الشاب الاول : قوتنا في الايمان بما نفعل

الفلاح : انواجه خصما في مدفعه بهراوة

انواجه دبابات يذباب الاجسام

قوتنا ايضا في هذا الجمع وفي غيره

لكنا لا نقدر ان ندخل معركة دون سلاح

الرجل الثالث : بالايمان وبالصبر وبالحيلة

وسنعرف كيف نسدد ضربتنا

نقتل من نقتل

فنحرر من أسر « الحيوانات »

انسانا فقد الوجه الانساني

انتزعت من فمه كلمات بالمنع

انتزعت من فمه كلمات بالمنع

صور عن ماضيه وحاضره

ايتزعت من قلب في صدره

احساسات تحفظ للانسان كرامته ففدا يلبس وجه الحيوان

(أصوات حيوانية وانسابية تستغيث من بعيد ، تتداخل فيما بينها حتى تختلط مع موسيقى ناعمة سرعان ما ترتفع ثم تخفت ، يمر رجل انيق بقناع حمار يقتاد شابا بقناع كلب ، الشاب يصرخ فيذلة مقلدا صوت النباح ، يضربه الرجل بالسلسلة التي يقتاده بها)

جوقة الشباب والرجال : الرجال المؤمنون

صانعو الثورة : زيت الفقراء

منهمو نأخذ سر التورات

منهمو ايضا رجال يشعلون السر في كل العقول

منهمو ايضا حبوب للقاح الثورة الكبرى

بدينا البائسين

(تطفأ الاضواء بالتدريج)

ـ التركيب الثاني ـ

(الرجل والمراة اللذان كان الاطفال في صحبتهما في البداية يجلسان الان في غرفة واسعة ذات اثاث فاخر ،

الاثنان زاد عمرهما فغزا الشيب راس الرجل وتغيرت ملامح المراة)

المراة : هذا انت

ماكنت تمنيت من الحاضر ادركته

لكن واأسفاه فاني لا استطيع الانجاب لافرح

الرجل : ادركنا ماكنا يبغي لكني ...

المراة : سيهددك الموت قريبا فأموت أنا

سأكون الزهرة تحرم من يسقيها

سيجف بأعراقي النسغ فاذبل

تمتد اصابعهم بالقسوة نحوي لتفتتنى

الرجل (غاضبا) : كلا ، بل اني سأريهم كيف تجيء بهم عاصفة هوجاء الي

ستريهم عاصفتي اني لن ابقى

ملكا من غير رعايا

المراة (في يدم) : اهم كبروا الان ولن ترجعهم بالقسوة لن تنفعك الان القسوة الا في فعل القتل

اما في جمع الشمل :

فتحتاج لبعض اللين

الرجل (في تحد) : سأولي للقتل عواصفا ترجعهم من اي طريق في جبل او في بحر او في صحراء

سأكون الرجل اللين

وسأعرف من اين

اكل كتفا فيها كل مرادي

واعود لاصنع اقفاصا للعاصي منهم والمرتد

(بحقد) سأعلمهم كيف يعيشون كأكباش

ومتى شئت انساقوا للذبح

وبذلك يتحقق كل مرادي (بقهقه بهستيريا)

(يصمت حيث يتوجه الى المراة حيث تجلس منكسة الراس)

هل انت معي ؟ فيم سكوتك ؟



(صمت)

(بعد لحظة يصرخ) فيما استغراقك في تفكير
يبعد عني صوتك أنت الاخرى

المراة : في حلم يجمل ان تبقى وحدك
اما لو فكرت بما يجري مثلي
لرايت بغير العين الحالمة اليهم
ولوحدنا النظرة والفهم فلا نخطيء

الرجل : (في تودد) : ثقي بي وكوني معي
فانت الرفيقة والام ان تبعدي عن طريقي
فتلك النهاية لاشك لي ولك
فانا خلقنا لنبقى معا أو نموت
فكوني معي في طريقي خير الرفيق

المراة : نموت معا

الرجل : لا

المراة : اكيد ، اذا ما بقينا معا
ولو كان ذلك بجدي لما غادر الدار منهم احد .

الرجل (بتحد) : سنرجعهم

المراة (بائسة) : واولى الخطى في طريق نموت عليه
عذابنا من غير جدوى لكي يرجعوا
وان رجعوا يا ترى
فماذا يلاقون منا

(يدخل رجل براس ذئب يقود رجلا براس كبش بحبل في يده اليمنى وبقناع اخر لراس حمار في يده اليسرى ، يعبران المسرح فيما تنكس المراة راسها ، ينظر الرجل اليها بزهو وكانما سري عنه وقبل ان يغادرا يأمها الذئب (الكبش) بتغيير القناع ، وبعد ذلك يغادران معا)

المراة : اكباش ام قطعان حمير تعشق فيهم
كبر الاطفال ولن يرضوا بالدورين

الرجل : (بعصبية) حتى وكلابا وبغالا
خير من اسراب عصافير
لا ترغب الا في التحليق بعيدا عن دائرة اليد

المراة : غابت عن علمك اشياء فيما أدري
حاليا ، .. يتشبث كل منهم بالارض

(يدخل المسرح مجموعة الشباب ـ الاطفال سابقا، ينفضون عن اجسامهم ريشا واجنحة يحملون معاول وفؤوسا وبنادق وأدوات عمل مختلفة ،

(٢الانارة تسقط عليهم)

شاب اول : كبرت فينا الاحلام

وكبرنا فيها .

جوقة الشباب : ها نحن نغادرها الآن ونكسر جدران سجون

تنفض عنا غشاء البيضة

ننفض عنا ريشا اوهمنا في البدء بأنا نقدر ان نصبح أطيارا

شاب ثان : انخدعت منا طائفة حين أرادت ان تصبح اطيارا

فالعصفور اذا تدعو الاسفار

لا يدري في اي الافاق يحلق

لكنا الان سنجني ثمرات الوعي فنختار

ان نتشبث بالارض

جوقة الشباب : حين استيقظ فينا الانسان

اشواقا تتطلع للشمس

جاءنا من يفرض فرضا ان نصبح حيوانات

(يعبر الرجل الذئب الذي يقود الرجل الحمار وقد ركبه الان

تسمع أصوات حمير الى ان ينسجا)

ولهذا قررنا ان نحمي فينا الانسان

ان نقتل فينا الحيوان

فدخلنا مرحلة نعرف فيها كيف نقاوم

ورسمنا للاعداء الصورة بالتفصيل

خططنا ثم جعلنا ميقاتا موعودا

سنهاجم فيه

وسنقتل فيه

من يرفض فينا الانسان ويعشق فينا الحيوان

(يعود الرجل الذي يقود الرجل ـ الكبش بحبل الى عبور المسرح

تعترض الجماعة طريقه وتعمل فيه ضربا وطعنا وتنزع عن الرجل ـ الكبش قناعه ، ثم ينسحب الجميع)

الرجل : (يقترب من جثة الرجل القتيل وقد تركت قريبة منه الاقنعة

يمسك بها ويأخذ في تأمل وجه الرجل):

من من هذي الاقنعة الاوجه

كان وجهك ؟

هذا ؟ (يضع يده على وجه الرجل القتيل)

وجه ثلجي لم يجر دم فيه

لم تنبض فيه البسمة مرة

ام هذا ؟ (يرفع باحدى يديه قناع الكبش)لا ادري

ام هذا ؟ (يرفع القناع الذي يحمل وجه حمار)

سأجرب اتناسب راسي احداها

(يضع على راسه لباس أو قناع الحمار ، يتحسس بيديه

وجهه وراسه ، المراة تحاول ان تضحك لكنها تفاجأ بدخول مجموعة الشباب في هذه اللحظة ، فتفر وقد ذهلت من جنون صديقها وزوجها الذي مازال يجرب ارتداء الاقنعة فقد خافت من مصير ينتظره تخرج من احدى جنبات المسرح يذهب في اثرها بعض الشباب ، المجموعة تقترب من الرجل):

الشاب الاول : ها قد عرف الان حقيقته

جوقة الشباب (نطوق الرجل) : فارتدى وجهه اولا

سنجرب ان نمتطيه (اصوات ضحكات (

سنجرب ان نتسلى

نستعيد دعاباتنا في الطفولة

(يدفعه احدهم بعصا في مؤخرته ، الرجل يدور على نفسه بقناعة ثم ينزع عنه القناع فيذهل)

وها انت بين يدينا

ستصرخ ثم سنضحك

ستبكي ونضحك

ونأتي رفيقة دربك اثمك تحمل في عينها صورا عن ضحايانا فتبكى وتستغفر

وباسم الامومة تستعطفنا

(شباب يعودون بالمراة الهاربة ، يأخذ شاب قناع الحمار فيلبسها اياه ويلبس الرجل قناع الذئب الذي كان على وجه الرجل القتيل)

فنجرب لعبتا

وسنلعب

(بسخرية) نعرف كيف نحاكم عصفورا

او حتى كبشا وحمارا

وكلابا وبغالا

(يضحكون فيما تنسحب مجموعة منهم بالرجل والمراة ثم تنطفىء الاضواء

النهايـة

المغرب ـ الدار البيضاء ١٩٧٦

الشخصيات

- عباس .
- هالة .
- جابر .
- حمدان .
- بدر .
- منصور .
- سالم .
- جعفر .
- صقر .
- حمد .
- هاشم .

الصعود

الى المنحدر الرمادي

احمد جمعة البحري

الفصل الاول

المشهد الاول

(السماء زرقاء ـ اليس كذلك)

خلفية بيضاء ناصعة ، لوحة تجريدية لسكة الحديد، في الاعلى عند الزاوية دائرة حمراء ..

في مقدمة المسرح قاعدة مرتفعة قليلا ، وعلى الحائط رسومات بيد العمال ، بعضها بالطباشير وبعضها بالاصباغ وكتابات وتعليقات بالاضافة الى بعض الارقام الحسابية من ضرب وقسمة ، كما ان بعض البصمات بأيدي العمال ملوثة بالزيت ، على الجدار .

في جانب من الجدار الايمن ، طاولة صغيرة ، وفوقها جهاز راديو ..

سبعة من العمال ، توزعوا على الخشبة ..

(حمدان ، جابر ، بدر ، صقر ، جعفر ، هاشم ، حمد) حمدان وجابر ، في الزاوية ، يظهر بدر في مقدمة المسرح رافعا يده الى السماء ، يتلفت كما لو كان احد يراقبه .

بـدر : وانفجرت القنبلة

(يصور طريقة الانفجار بيديه)

فتناثرت برتقالا وزجاجا وعرايا

(يتجه نحو حمدان وينظر في عينيه ثم يعود الى مكانه)

في بحيرة عينيك حقل بترول

وسكين صدئه .. وكلب مسعور .

حمدان : (ينهض ويتجه نحو بدر) هل الوقت مناسب وسط هذا الانتظار الذي ..

بـدر : (مقاطعـا)

نهر رمادي واخر من رخام

حمدان : بـدر ..

بـدر : الخيل والليل وامراة عارية ..

يقتلها عسر الولادة .

فتنجب ..

طفلا حديديا أشقر ..

(حمدان يبتعد عنه يائسا)

بـدر : اتنامون والليل اصفر ؟

(يتحرك بدر في اتجاه الاخرين ينظر الى وجوه بعضهم ثم يعود)

بـدر : كل النساء في العالم بتروليات

تتكسر في اعماقي شهوة ..

رغبة للموت على ظهر صنارة .

صقر : (ينهض ويتجه نحو الجمهور ، ثم يلتفت نحـو زملائه) لقد اصابتني اوجاع المدينة كلها ، هذا المكان يختنق المرء فيه ولا احد يسعفه .

حمدان : هذه المحطة تمثل جيلا من القهر ..

بـدر : الافراط في الانتظار كالافراط في الطعام كالافراط في الجنس ..

(حمدان يضحك وهو يتجـه نحـو الحائط ، استند عليه وراح يشعل سيجارة)

صقر : لا اعرف لماذا يخيم الحزن كلما حلت العشيات ؟

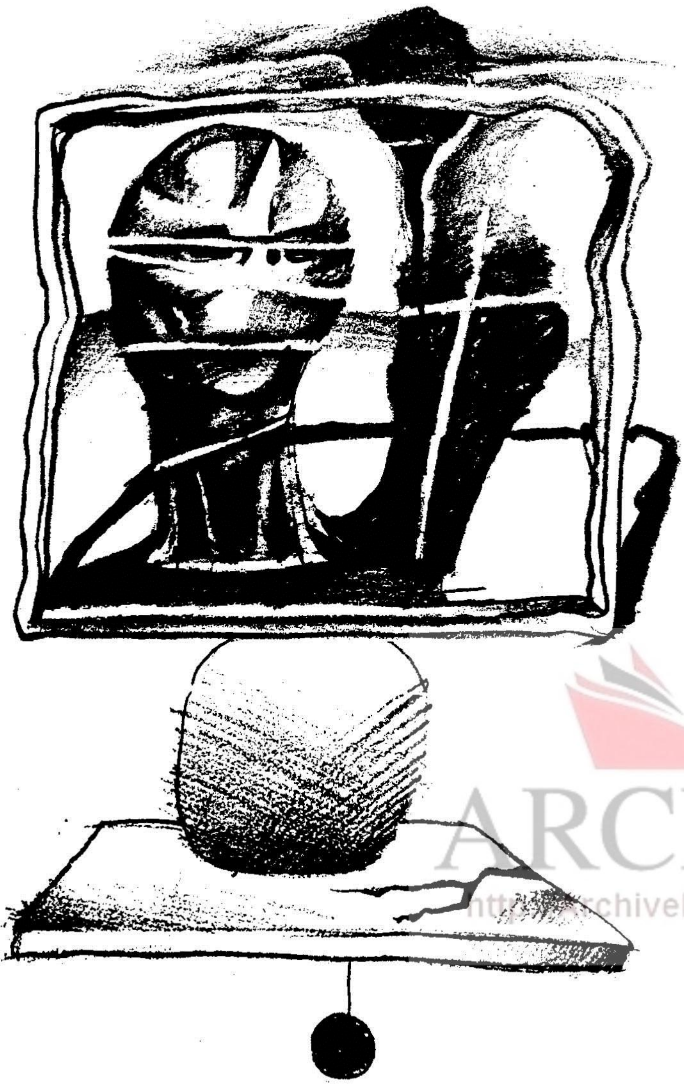
جعفر : (ينهض ويتجه نحو حمدان يقترب منه ويطلب سيجارة) كم الساعة الآن ؟

حمدان : الخامسة .

جعفر : كم بقى على وصول القطار ؟

حمدان : الرسالة تقول ، سيصل في السادسة والربع ..

جعفر : واذا تأخر ؟



حمدان : كارثة مع وقف التنفيذ ، لقد استنفد الرجال كل طاقتهم في الانتظار ، وان لم يحضر القطار ..

هاشم : (يقفز نحوهم) عباس لم يتأخر مرة واحدة عن موعده ولن يحدث هذه المرة .. هل تختلف هذه المرة عن المرات السابقة ؟

حمدان : اسأل جابر ..

جابر : (وهو في مكانه) لاننا ننتظره هذه المرة بشوق اشد ورغبة في تحقيق الكثير ، قد يتأخر .

حمدان : (يتجه اليه بعد ان القى بالسيجارة على الارض وسحقها بحذائه) آه .. ليت عباس يحضر هذه الساعة أشعر ان لحضوره وقعا روحيـا على الرجال .

جعفر : اتخيل ماذا سيحل بنا لو فقدنا هذا الرجل .

حمدان : ليس هناك (وهو يتحرك بعنف) مبرر في الاصل لتخيل ذلك ..

جعفر : (يجلس ويخلع حذاءه) احس ان قدمي قد تصدعتا

بدر : تثقب الريح كفي ..

جعفر : يا جابر .. أنت اول واحد فينا عرف عباس ، حدثنا عنه ..

جابر : (يتقدم نحوه وينظر اليه) طالما حدثتك عنه ..

حمدان : للامانة ، انا لا أمل الحديث عنه ، عن هذا العباس .. الذي .. الذ ..

جعفر : قوي ، صلب عنيد ، ورقيق (يدور على زملائه) عرفته عندما كان فقيرا معدما ، لم يفكر يوما بالجلوس مع غير ابناء جلدته ، تحدث في كل شيء .. الحب والعمل .. كان يقول دائما على الانسان ان يتألق باستمرار حتى ولو كان في اسفل السلم الاجتماعي .. على فكرة ، آه .. (يلتفت حوله بحثا عن بدر) ماذا تعني عبارة السلم الاجتماعي ؟

بدر : (يقترب منه صامتا .. فجأة ينفجر ضاحكا) الا تعرف حقا ؟

جعفر : سألتك سؤالا . ولم الق عليك نكتة .

بدر : (يقترب منه ويضع يده فوق كتفه) ان تبقى كما انت ..

حمدان : (يقترب منهما) بلا طموح .. بلا حلم دون ان تفكر في امتلاك شيء على الاطلاق ..

بدر : فليس من حقك وانت في اسفل هذا السلم ان تقول ، اريد واريد واريد ...

حمدان : (يبتسم) محرم عليك ان تفكر بامتلاك منزل او سيارة .. او حتى زوجة ..

جعفر : (يبتعد عنهم ، بصوت مرتفع) : لكن عباس يملك بيتا جميلا .. وسيارة وزوجة ، وايضا اطفالا .

جابر : (يتدخل) لماذا تعملون على تشويش فكر الرجل دعك منهم يا جعفر .. تعال .. تعال .. انت تستطيع ان يكون لك طموح ، بل من حقك ان تحلم ..

صقر : (الذي ظل صامتا ينهض ويقدم لهم كوتشينه) من يلعب الكوتشينه ؟ .

جابر : (يلتفت اليه) حمدا على السلامة ، متى الوصول ؟ (ضحك)

حمدان : كيف كانت المكسيك .. ؟ اين المراة التي جاءت معك ؟

جعفر : (يلتفت اليه ضاحكا) شاركنا فيها ..

صقر : انتم لا تشعرون بالتعب ، الا تملون من الكلام

حمدان : الحق معك ، لقد اصبحنا ثرثارين ..

صقر : متى يحضر عباس ؟ .

جابر : حمدان .. (يقترب منه) متى يجب ان نتخذ القرار

حمدان : اليوم .. فالتهديد واضح ، اما العودة للعمل اليوم أو الفصل .

جابر : انت متأكد ان عباس سيحضر اليوم ؟

حمدان : رسالته تؤكد ذلك ..

جابر : واذا لم يحضر .. لنفترض وقع له حادث

حمدان : نتخذ القرار بانفسنا ..

بدر : حمدان .. الساعة الآن الخامسة و ..

حمدان : علينا ان نحفظ جيدا الجهات التي تحيط بنا

بدر : والمدن العاشقة ..

حمدان : ماذا ؟

بدر : (تستقر نجمة صفراء على وجه السماء ، تتموج للحظات ثم تختفي) : كانت امي وانا صغير تقول اذا سقطت نجمة على الارض فان احدا من الكبار سيموت ..

حمدان : اتعنى انك شاهدت نجما يسقط على الارض

بدر : على حافة الشمس .. رايت نجما رقص وغنى ثم هوى .

صقر : (من مكانه) هل اضيء المكان ..

جابر : (ملتفتا) لماذا لا تطيق ابدا المساء ؟

بدر : كل الامسيات الناعسة التي نقضيها هنا تحزن قلب صقر المسكين ..

(فجأة يدخل حمد وهاشم ، حمد يحمل قطعة قماش بيضاء ومكنسة ، وبيد الاخر علبة دهان)

هاشم : هل وصل عباس ؟

حمد : لا ارى اثرا لوصول زائر ، المحطة كما تركناها

حمدان : اريد سماع نشرة الاخبار ، افتح الراديو يا جابر ..

جابر : ليس في العالم من جديد ..

صقر : اين الثلج يا هاشم ، الم تقل انك ستأتي به ؟

جابر : كل عناوين الصحف ، حول الطاقة ..

جعفر : (يتقدم من جابر) ما اخبار نيكاراغوا ..

هاشم : قطعة القماش هذه .. (يأخذها من يد حمد) جئت بها لاعلق لافتة لعباس ..

حمدان : دعك من هذا الهوس .. ماذا تفعل ؟

حمد : الا يستحق عباس يافطة ترحيب ؟

حمدان : ليست هذه اول مرة يأتينا فيها ، الرجل تعرفه انت ونعرفه جميعا ، انه يكره المظاهر المصطنعة .

هاشم : (يفتح قطعة القماش) لو كتبنا عبارة جميلة وعلقناها على الاقل .. سيشعر اننا بشوق اليه .

حمدان : ماذا تفعل بالمكنسة ؟

حمد : وجدتها في الشارع .

حمدان : ومن سيستعملها ؟

حمد : من تقع في يده .

بدر : (يقترب من حافة الخشبة مواجها الجمهور) مسافر
تحتضن الكآبة الومض .. وسط فراشات ، اسماؤها كالحزن والفرح والآتي .

صقر : عطشان .

حمدان : لو تحبل هذه المحطة يوما فماذا تنجب ؟

جابر : شاعرا او كناسا او في اقصى حالات الاستعداد مهرجا .

جعفر : (وهو في مكانه) سألت عن اخبار نيكاراغوا .. ولكن احدا لم يخبرني .

حمدان : العالم يتابع ازمة الطاقة .. هل قرأت افتتاحية الراي العام اليوم .. آه تذكرت ، الم تأت معك بجريدة اليوم ؟

هاشم : (مشيرا نحو حمد) هذا المعتوه جرني وراءه .. كان يلحق امراة .

صقر : هل فاز بها ؟

حمد : هذه المكنسة (يحملها متجها نحو صقر) ماذا افعل بها ؟

حمدان : هاشم ، تعال ، اخبرني بصدق هل شرب حمد شيئا ..

هاشم : انا ..

حمدان : لا تكذب ..

هاشم : كنت معه وعندما انصرف ..

حمدان : (مقاطعا وهو يتجه نحو حمد) منذ ان لمحتك عرفت انك شربت .. الم احذرك ؟

حمد : نحن على اي حال في اجازة .

حمدان : نعم ..

هاشم : يقول في اجازة .

صقر : سأذهب وأنام واذا وصل عباس اخبروني .
(عندما يتحرك صقر متجها نحو الزاوية ليستلقي فيها ، كل العيون تتجه نحوه)

جابر : لابد من اخذه الى الطبيب

حمدان : هل يشكو من شيء ؟

جابر : لم يبق الا دقائق ويصل عباس .

حمدان : هل تصدق انني شخصيا اشعر بالنعاس .

جعفر : هل تعتقدون انهم منعوه ؟ ربما منعوه .. (متسائلا مع نفسه) لم لا .. ؟

جابر : آه صحيح .. هذا محتمل ، هل فكرت في ذلك يا حمدان ؟

جعفر : سأذهب الى المنزل ، والقي نظرة على الاولاد واعود ..

حمدان : لا تذهب الان ، سوف يصل عباس ، (ينظر الى ساعته) الساعة الان السادسة .

جعفر : ولم نسمع صوتا او نر دخانا ، منذ يومين لم أر زوجتي ولا اولادي .

حمدان : ايهما تفضل هذا الوقت ، رؤية عباس ، ام زوجتك ؟

جابر : هل حقا الساعة السادسة الآن ؟

هاشم : (يستلقي ويشعل سيجارة) لا فائدة من الكلام ، اذا كان الكلام من ..

بدر : ليمون ..

جابر : منذ الفجر وانا منتبه لكل ما تقول ، لاحظت انك تكثر من كلمة اليوم في حديثك .. ما قصة الليمون يا بدر ؟ .

جعفر : لقد اصابني السأم

حمدان : الم تجرب الانتظار ولا مرة في حياتك ؟

جابر : لقد جربته مرة واحدة ، كنت انتظر امراة مطلقة تواعدنا على الزواج وظللت انتظرها شهرا ، شهرين ، اربعة ، سنة .. وجاءني نبؤها ذات يوم انها تزوجت .

جعفر : اما انا فاقصى ما كنت انتظره نهاية الشهر لاتسلم الراتب .

حمدان : هاشم ، ماذا تفعل ؟ الم امنعك من تعليق هذه اليافطة .. ؟

هاشم : (يلتفت اليه) من منا يجيد الخط العربي .. سوف اكتب هذه العبارة الجميلة ..

حمد : ما هي ؟

هاشم : انتظرناك طويلا يا عباس ..

فاشرقت ومعك القرار .

حمد : (يلتفت نحو بدر) ما رايك في هذا ؟

حمدان : (يتقدم من هاشم) تعال ، لا نريد مشاكل ، ابتعد عن هذا القماش ، او اعطه لجعفر ، دعني ارى (يفحص القطعة) اعطه لجعفر .

هاشم : (يلقي بالقطعة ويبدو عليه الحزن) حاولت ان اسلي نفسي ، صدقني (بصوت حزين) يا حمدان كنت اود ان اسليكم ، لقد اصابني القلق ، مللت هذا الانتظار . يومان ونحن ننتظر وصوله ، لقد ... لم يبق لدينا الا غد ، اليس .. اليس في امكاننا اتخاذ القرار

حمدان : انا معك يا صديقي ، لا تصدق انني لم اقلق، ولكن علينا ان نعرف ماذا جرى لعباس ، انه لم يتأخر مرة عن موعده معنا ، كان دائما يأتي، كان .. كان موجودا معنا .

هاشم : ثم ما ذنبنا لنتحمل كل هذا الضغط ، صدقني يا حمدان ان هؤلاء الرجال (يشير اليهم) سيفقدون حماسهم ، سوف يموتون بفعل الانتظار ، علينا ، علينا ان نفعل شيئا ولا نقف هكذا . اصبحت لا اطيق التحمل اكثر ..

حمدان : اني ارثي لحالنا .

هاشم : (يبتعد قليلا عنه وهو يشير الى صقر) لقد فقد حتى القدرة على البقاء جالسا .

حمدان : وماذا نفعل ؟

هاشم : نقرر ..

حمدان : هذا رايك ؟

جابر : (يقترب منهما) ماذا يدور بينكما ؟

حمدان : هل انت متعب يا جابر ؟

جابر : ماذا ؟

حمدان : انا مثقل بضغط الانتظار ، لقد تهالك الرجال

حمد : (ينتهي من اشعال المصباح) الى النوم ايها الرجال .

جعفر : هل حضر عباس ؟

حمدان : لا فائدة من الانتظار ، ولا فائدة من التفكير .

جابر : على الاقل نفعل شيئا

هاشم : كل ما نفعله نتفرج على انفسنا ، ليس هذا حلا

حمدان : هل تخبروني ايها الرجال ؟ هل تمنحوني صلاحية اتخاذ القرار ..

جابر : نسأل صقرا وجعفرا : ما راي الرجال ؟

هاشم : لنرسل احدا الى بقية الزملاء ونخبرهم

حمدان : بماذا ؟

جابر : لقد وصلنا الى حال لا نحسد عليها .. لم يتبق منا سوى اجساد متعبة .

هاشم : وهياكل مستلقية ..

جابر : كنا قبل يومين نتألق .

هاشم : وسوف نتحجر بعد يومين ..

حمدان : لا يا اصدقاء ، لا يجب ابدا ان نيأس ، انا موقن ان عباسا سيأتي .

هاشم : ولكنه لم يأت لو جاء لرايناه .

حمدان : قد يكون هناك شيئا اخر

هاشم : مثل ماذا ؟

حمدان : انت تهلوس يا هاشم

هاشم : انا ..

صقر : (بعد ان يفيق) هل وصل ؟

قبل ان يكمل العبارة ، يسمع صوت صفارة قطار ، يقفز جعفر ، وينظر كل من جابر وحمدان الى بعضهما يتقدم بدر من حافة الخشبة مواجها الجمهور)

بدر : يا راقصا على ظهر غيمة

تفاجئنا رياحا وزنبقا ..

وزيتونا

شنقت نفسي مرتين ..

جابر : حقا .. اهذا صوت قطار ؟

جعفر : ايه ، اتخيله .. يخيل لي انني لن اعيش الدقائق التالية لارى عباس يهبط سلم القطار ويتجه الينا ..

صقر : العظيم .. عظيم حتى في مواعيده .

(يتصاعد صوت القطار ، الرجال مشدودون الى بعضهم)

هاشم : الا نعلق .. (يتعثر وهو يلف القماش حوله)

حمد : ماذا افعل في هذا الدهان ؟

جابر : اسكبه على راسك . او .. لا لا ، تعال اعطني اياه .

(جابر يأخذ منه علبة الدهان ، فجأة يحار فيها)

حمدان : سنقيم الليلة حفلا

هاشم : اذن لنعلق هذه ال ....

يتعثر فيها مرة اخرى) .

جابـر : هذا الدهان اللعين من اين جئت به ؟

حمدان : افتح المذياع ، لنسمع نشرة السادسة والنصف

جعفـر : لكننا لا نملك طعاما ، ولا حتى شرابا ، افعلوا شيئا ايها الرجال ..

حمدان : (يبتسم) آه ، لقد عاد الحماس الى سواعد الرجال .

بـدر : شنقت نفسي مرتين ..

جابـر : اين المكنسة ؟

حمـد : تركتها هنا (يبحث عنها) اين ذهبت ..

صقـر : ماذا افعل ؟ انا ..

هاشـم : (يلتفت اليه) اخص الكلاب

جابـر : (يضحك) سوف تذهب يا هاشم وتحضر لنا عشاء جيدا من مطعم المحطة ..

هاشـم : ماذا يأكل عباس ؟

صقـر : التين والزيتون .

(هاشم يفتح فمه دهشة وهو ينظر الى صقر)

حمـد : (يتحرك وبيده المكنسة) انا سأذهب ..

صقـر : (يندفع حمد محاولا اخذ المكنسة) اعطني اياها

حمـد : ماذا تريد بها ؟ دعها ..

صقـر : انهـا لي

(يمسكان بالمكنسة وفيما جابر يحاول انتزاعها منهما تصيبه في رأسه)

جابـر : ماذا حدث للمكنسة ؟

حمـد : (وهو يتركها في يد صقر) خذها .. انهـا صولجانك لتحلم اكثر ..

حمدان : (وهو يضحك) أعطني الصولجان يا صقر ..

جعفـر : ايها السادة .. لقد وصل القطار ..

(يتقدم الرجال الى حافة الخشبة ، ثم يندفعون باتجاه المقدمة) موسيقى ..

بـدر : لماذا لا نغني ايها السادة ؟

هاشـم : عندما تسكت المدافع .. تنطلق الخناجر

حمـد : اين الصولجان ؟

هاشـم : عدت مرة اخرى

حمدان : حتى صوت القطار يبدوهذه الليلة رتيبا

جابـر : هذه المحطة التي تنعدم فيها الكهرباء

حمدان : كل المحطات فيها ماء الا هذه

جعفـر : في المحطات الاخرى تجد لافتة كتب عليها ، أهلا بالزوار الا هذه ..

صقـر : (يتقدم منهم) لا توجد استراحه ..

حمـد : لماذا الاستراحة ، الا يكفيك ما نمت حتى الآن ؟ اتود ان تموت ؟

جابـر : هذه اقدم محطة في هذا الطريق ، ومع ذلك تخلو من اي شيء ..

بـدر : لنفكر على الاقل في حفلة صغيرة ..

هاشم : لقد اضعت قماشي .. اين (يجده مركونا في الزاوية) سنعلق هذه اللافتة ..

جابـر : انظم قصيدة يا بدر نستقبل بها عباس .

بـدر : (غاضبا) لا .. يا جابر لا انا لست من هؤلاء الشعراء ..

لا تفهمني خطأ (يحتد اكثر) ماذا قالوا لك ؟ مورد كلام ؟ الشعر حالة ، سأقول ما تتفجر عنه دخيلتي .. ان كنت اشعر بحالة تفجر نحو عباس سأقول ما اشعر به .. والا ...

صقـر : ماذا جرى لبدر ..

حمدان : اهدأ .. اهدأ يا بدر .. ان جابر لم يقصد شيئا ..

بـدر : بل قصد كل شيء ، امـا سمعته يطلب مني نظم قصيدة ، ايخالني المتنبي ؟ اذا كان يريد قصيـدة او حتى .. فليذهب الى السـوق ويشتري ما يشاء اما .. انا

جابـر : آه كيف انفجر هذا البرميل ؟

بـدر : (يقفز من مكانه باتجاه جابر) الا تسكت ؟ انفجرت في داخلي عليك

جابـر : (ينظر اليه بدهشة) انفجر ، ماذا تنتظر ؟

حمدان : اسكت عنه يا جابر

صقـر : ماذا يقول بدر ؟

جعفـر : انه يشتم جابر

صقـر : (يتجه نحو بـدر) لا تغضب يا بـدر .. ان الانفعال ..

بـدر : (يبعده بحده) ان لم تبتعد انت الاخر فجرتك من الخارج

(صوت القطار يقترب من المكان ، مؤثـرات ، الرجال يتحركون في كافة الاتجاهات) .

حمدان : وصل القطار
جابر : تعال .. تعالوا معي ..
صقر : (يدنو من جابر) الى اين ؟
جابر : لا تبتعد كثيرا عن المكان يا صقر ..
جعفر : انا اذهب .
حمدان : دب الحماس في سواعد الرجال
(بدر وهو يشق طريقه بين الرجال الى مقدمة الخشبة رافعا يده الى الفضاء وباعلى صوته)
بدر : اهلا بك عباسا أخضر
(موسيقى تدريجية) ...

* * *

الفصل الاول :

المشهد الثاني ..

(المنحدر الرمادي)

(ديكور المشهد الاول نفسه ، الوجوه ذاتها ، بالاضافة الى عباس الذي يبدو في الاربعينات من عمره تعلو جانبا من راسه شعيرات بيضاء وتبدو ملامحه حادة وقاسية ، الا انه يظل هادئا ورزينا ، الساعة تقترب من التاسعة) .

بدر : (في نفس وقفته التي انتهى بها المشهد الاول والى جانبه عباس يبتسم)
أشرقت .. تتألق ..
عباسا اخضر وزجاجا وزيتونا
مثقلا باوجاع المدينة .. مدينة
سماؤها من رماد .. وأرضها بنفسج
(يشد على فمه)
تجاوزتني رغبة الانحسار
فترقص السماء
(يهتز قليلا) من فرط النشوة
(يتوقف لحظة ، ينظر الى عيون الرجال)
تتألق ..
قنبلة موقوتة
(يشدد على الكلمات التالية)
متى تنفجر ؟

(يرفع كلتا يديه في الهواء ويلتفت نحو عباس)
لو انك سيف لحملتك في يدي .
لو انك كنت رصاصة لاطلقتها
من فمي ..
(يدور على الرجال)
لكنك زجاج
زنبقة حملتني على اصابعها الحديدية ..
(يقفز نحو عباس)
فانك ..
شرارة .. صفراء .. أو خضراء ،
أو ماء .

عباس : (يتقدم من بدر وهو يصفق) لقد تطورت مفرداتك الشعرية يا بدر ، انت تتطور فعلا .
بدر : آه .. احاول ، لا اجزم ولكني احاول تفجير اللغة من الداخل ، افتت اجزاءها ، اكسرها حتى تتبلور ثم تتصاعد من جديد في شكل زنابق ، ان اللغة (بانفعال شديد) اللغة التي تعجز عن التفتت يفهمها جميع الناس وهذا هو الابتذال ..
هاشم : ماذا يقول ؟
بدر : (ملتفتا نحو عباس بفرح) ارأيت كم ستكون مبتذلة وسطحية لو ان هذا الجاهل فهم ما اقول ؟ عندها ستكون مجزرة لغوية .. او نكسة .
جابر : انتظرناك طويلا يا عباس ، آه ، لقد عادت الحياة الى هذا المكان ، كان الخوف والتوتر يسيطران على الرجال ..
عباس : (ينظر حوله) تبدون أيها الرجال كأعواد قصب السكر
حمدان : الانتظار ، الانتظار يا عباس ، كاد الرجال ان ينصهروا ..
عباس : (يتهيأ في وقفته) كانت الامور في المدينة مقلوبة ، اختلط الاسودَ بالابيض ، حتى كاد المرء يفقد القدرة على التمييز بين الالوان .. أو بين السيارة والطفل ..
(ضحك)
جابر : كدنا نتخذ القرار ..
عباس : (يلتفت نحوه) بماذا احدثكم ايها الاصدقاء ، هناك من حيث اتيت ، لم تبق الاشياء على صورتها ، الوان الناس تتبدل ، السماء لم تعد تزخر بالنجوم ...
(صقر يتطلع الى السماء ، ينتبه اليه عباس)
عباس : لا يا صقر ، هنا النجوم ما تزال في السماء ، الالوان كما هي ، لونكم الحديدي لم يتبدل ، سماؤكم هي هي .
حمدان : ماذا يحدث في المدينة ؟ نحن هنا في هذه

المحطة .. القديمة ، نبدو كحصى ملقى وسط صحراء ..

عباس : الناس هناك تكبر اسنانهم وتصغر قلوبهم ، الذي يريد ان يحافظ على كيانه ، عليه ان يتلون ، ان يتبدل ، ان يخلع ثيابه كل ساعة .. (يتحرك في مكانه) لقد امضيت أياما قاسية لاقناع اصحاب المصالح ليستجيبوا لمطالبنا .. كنت امام خيار صعب .



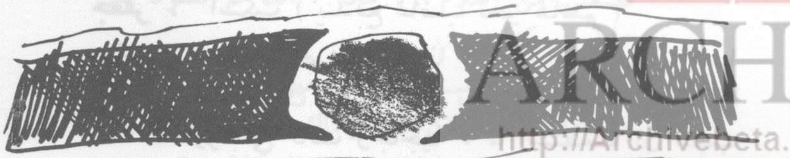
جابر : كانت تنقصنا اشارة ، كنا مستعدين للاشتعال ..

بـد : نشنق انفسنا اذا استدعى الامر ..
(عباس يضحك)

جعفر : عباس لدي سؤال (يقترب من عباس) لماذا تزداد القسوة عند هؤلاءماذا يريدون ؟ انهم لا يعطونا حتى قيمة عرقنا ..

هاشم : (يقترب من عباس وبيده المكنسة) نعم اخبرنا يا عباس ، كيف تزداد انياب هؤلاء الناس باستمرار ..

عباس : لو طرحتم هذه الاسئلة يا اصدقائي هناك لكانت عقوبتها الشنق ..



هاشم : (بدهشة) ماذا ؟

جعفر : (بانزعاج) الشنق ؟

عباس : آه .. (يبتعد عنهم) كنت كسمكة صغيرة تسبح وسط بحر .. او نجم صغير يدور في فلك نجوم كبيرة سيارة .. اضواء كثيرة حادة، تفلق عيني ، اصوات مزعجة تتردد حولي ، (يتكلم وحده) الالوان السبعة المعروفة تصبح الفا ، والاسماء .. الاسماء ايها السادة تتكاثر، الشيء يحمل اكثر من الف اسم .. حتى الهواء لم يعد ساخنا او باردا .. آه .. (يعود للرجال) ان مجرد الحديث عن اجواء المدينة يشعرني بالاختناق ..

جابر : لقد عانيت كثيرا يا عباس ..

عباس : انتم تنتظرون هنا . تشتعل بدواخلكم رغبات وأنا كنت اشتعل بصمت ، تمنيت لو كنتم معي .اردت ان أسمع اصواتكم ، المرء هناك عندما يكونوحده يشعر بالرعب



حمدان : ولكنك اخيرا عدت لنا ..

عباس : (يسقط نحو حافة الخشبة) نعم ، عدت لاسمع اصواتكم ، لو لم اعد لانكسرت .. (يقترب من جابر) المرء هناك يا جابر كالزجاج ينكسر بسرعة ..

صقـر : افضل لو كنت من بلاستك ..

عباس : (يقفز فرحا نحو صقر ويمسك به كما لو انه وجد ضالته) نعم ، لقد أصبت (يمسك بكتف صقر) من أين جئت بهذه العبارة يا صقر .. آه لقد اعطيتني المفردة التي طالما بحثت عنها .. (الرجال ينظرون الى صقر بدهشة)

عباس : هذا ما نبحث عنه .. الزجاج ينكسر ، اما البلاستك هه (يضحك) تصور نفسك يا جابر وانت يا جعفر ، تصوروا انفسكم رجالا من البلاستيك ، لن تستطيع حتى الرصاصة ان تكسركم ..

جابـر : (يقترب من عباس قلقا) هل لي ان اسمعك جيدا يا عباس ؟

عباس : الزجاج .. ايه .. تصوروه .. لو كان زجاجيا .. انت .. انت يا جعفر لو كانت زوجتك من زجاج اكنت تستطيع ان تلامسها دون ان تنكسر ..

هاشم : (بسخرية) ستأتي يا جعفر كل يوم الى العمل وجسمك يقطر بالدم .

جعفر : اسكت (يندفع غاضبا نحو هاشم)

عباس : مهلا يا اصدقاء ، انا لا امزح يا جعفر ، ابدا لقد صدق هاشم ، انا نفسي ، يخيل الي لو ان زوجتي كانت زجاجية ، لما استطعت ان انجب منها اطفالا ..

هاشم : (يضحك) ستنجب يا جعفر تمثالا من الكرستال .

عباس : أرايت يا جابر ، ان ما نضحك منه في الحقيقة مؤلم (يتقدم من حافة الخشبة) ان الانسان الذي يعيش الحياة وهو يضحك دائما ، سيكون بكاؤه أشد الما ..

حمدان : الامور تبدو ممزوجة ببعضها .

جابـر : كنا نتصور ان الامور ستتضح بمجرد مجيئك

عباس : هذا لاني لا اريد ان نتخذ قرارنا بشكل مراهق، لقد اخبرتكم يا اصدقائي ، ان من عاش الاجواء التي حدثتكم عنها في المدينة ، سوف يجد نفسه وسط صحراء لا حدود لها .. ولا جهات

حمدان : وما هي الجهة التي علينا ان نسير فيها ؟

عباس : اولا لنحدد الجهات .. ثم نبحث عن الجهة التي تناسب خطواتنا ..

جابـر : هل نحن حقا لا نعرف الجهات حتى الان ؟

جعفر : اني اعرفها ، ولكن حواركم هذا جعلني افقدها

عباس : (يتجه نحو جعفر) بل انت تتوهم يا جعفر انك تعرفها .. ولكنك في الحقيقة تخلط بين الشمال والجنوب ..

جعفر : لنجري اختبار ؟!

عباس : بهذه السهولة (يضحك) انت يا جعفر تبحث عن جهة ليست في متناول يدك ..

هاشم : (يدور في المكان) ماذا تقولون ؟ .. تعال ، تعال يا جعفر (مشيرا بيده نحو يسار المسرح) اليس هذا هو الشمال ؟

جعفر : نعم .. (ثم يشير بيده الى اليمين) وهذا الجنوب

صقـر : وهذا الشرق ..

عباس : (يتقدم من هاشم) تعال (يضحك) لو ركبت القطار وسار بك في هذا الاتجاه (مشيرا نحو يسار المسرح) ماذا ستكون جهتك ؟

هاشم : الشمال ..

عباس : ولكن لنفترض ان القطار كان قادمامن هذا الاتجاه (مشيرا نحو اليمين) وكنت انا في وضعي هذا المواجه لك سيكون شمالي في هذا الاتجاه (مشيرا نحو يمين المسرح)

هاشم : ماذا ؟ (ينظر الى زملائه) ثم يتخذ موقف عباس ، آه .. يبدو لي ان الشمال .. اين ؟ آه .. (مشيرا بيده الى يسار ويمين المسرح) آه .. ماذا حدث ؟ انت يا عباس تخلط الامور .. لقد ، لقد افقدتني ادراك الجهات .. حقا .. ماذا ؟ ماذا ؟ آه .. انا اعرف ان هذا الشمال (مشيرا نحو يمين المسرح) وهذا الجنوب (مشيرا نحو يسار المسرح) .

عباس : استدر يا هاشم ، انتبه جيدا لوضعك ، الم تقل قبل قليل ان هذا الشمال (مشيرا ليسار المسرح) وهذا الجنوب (مشيرا ليمين المسرح فماذا تبدل في المكان منذ اللحظة ؟

هاشم : (ينظر الى زملائه بحزن وتوتر) الا تساعدونني أيها الرجال..

حمدان : (بحزن وقلق) ماذا نفعل يا عباس ؟

عباس : (بتأمل) نحاول الا نكسر ..

جابـر : ان نقبل ما يفرضون علينا ان نركع نستسلم بعد الطريق الطويل الذي سلكناه . ماذا تقول يا عباس ؟

حمدان : مهلك يا جابر .. عباس لم يكمل حديثه بعد

عباس : (يتقدم من جعفر) تحلم بحياة سعيدة بمنزل جميل بغذاء صحي ، ولكن الحلم في هذا العصر ترف يا جعفر

جعفر : انا لا اريد سيارة ، لا اريد سوى حليب لطفلي الصغير ..

صقر : وانا .. انا لا احلم الا بيوم اذهب فيه الى المنزل قبل السادسة مساء ..

جابر : سمعت يا عباس ؟ نحن لا نريد الكثير ، لا نريد الحلم الترف ، لا نريد سيارة .. ولا حتى زوجة .. كل طموحنا ان نخرج من هذه الدائرة التي تضيق علينا

حمدان : عباس ، انني افهمك .

عباس : لنقبل في هذه الساعة بشروطهم

هاشم : (صارخا) لقد قبلنا الكثير .. يا عباس ، لم نعد آدميين ، لقد اخذوا كل .. الم تسمع جعفر انه لا يحلم بسوى حليب .. علبة حليب كل اسبوع لطفله . لا نريد اكثر ..

حمدان : ماذا نفعل ؟

جعفر : انا أرفض ان اكون انسانا من البلاستك .. اقبل ان اكون بعض قمامة .. او مكنسة في الطريق ولكن لا اقبل ابدا ان اكون بلاستك ..

عباس : (بألم وقلق) سننكسر ، لا نريد ان نفقد ما نملك

هاشم : (صارخا بحدة) ماذا ؟ هه .. ماذا نملك بحق السماء يا عباس ؟ كنا ننتظرك ليلتين لتقول لنا اننا نملك .. الم تعرفنا ؟ الم تكن واحدا منا ؟ .. ال ..

(يتقدم جابر وبدر وحمدان ويمسكان . بهاشم ويهدئانه)

بدر : لا تتحدث هكذا يا هاشم ، ان عباس واحد منا لا تنس ذلك .. انه يفكر معنا ..

حمدان : هل وعدوك بشيء ؟

عباس : يؤسفني ايها السادة انكم تعاملونني كما لو كنت غريبا عنكم

حمدان : لا يا عباس ، انت ، انت تعرف هاشم ، هذا طبعه ولم يغيره .

عباس : انكم تعملون ضد مصلحتكم .

جابر : (بهدوء) ابدا يا عباس ، نحن لم نتصلب ، اننا نعرف متى نتصلب ومتى نكون مرنين ، وانت لا تنس كم ركعنا واخفضنا رؤوسنا .. للعاصفة ولكن ما تطلبه انت الان ثمنه كثير .. جدا علينا يا عباس ..

عباس : لقد فقدتم ثقتكم في .

حمدان : لا يا عباس ..

بدر : ابدا يا عباس .

جابر : (بحزن) ماذا تريد يا عباس ؟ انت لم توضح لنا ...

حمدان : لقد فهمته جيدا .. انه يريد ان نقبل بشروطهم السابقة و ...

جعفر : وزملاؤنا .. والاخرون ، هل نخونهم ؟

عباس : لا تفكرون في الاخرين ، عندما يفهم المرء نفسه، عندما يدرك مساره ، يصبح اهتمامه بمسار اخر ، عقبة اشكال امام مساره هو .. الاخرون يدركون انفسهم وبالتالي لهم مسارهم المستقل .. نحن ندعمهم ونساندهم .. ولكن ليس على حساب مسارنا ...

هاشم : تطلب الكثير يا عباس .. تطلب ..

حمدان : انا لا اسمح لك بهذا يا هاشم .

هاشم : (بصوت مخنوق) حمدان .. انت ، انت تمنعني من الكلام .. ماذا ؟ اننا لم نتعود على هذا .. كنا ..

بدر : عباس .. سنحاول ان نفهم الزملاء ، ولكن هل المدة كافية لان نقوم بذلك ..

عباس : امامكم اسبوع كامل ايها السادة ، اسبوع

هاشم : هذا ما جئتنا به ، اسبوع كامل ؟

حمدان : اسكت يا هاشم ..

هاشم : (يتحرك حول عباس) لماذا لا نسمي الاشياء باسمائها ، انت تضع للشيء الف اسم .. لماذا لا نقول هذه خيانة ..

حمدان : حذرتك يا هاشم .

صقر : (يتقدم وبيده المكنسة) ماذا يحدث ؟

عباس : (يبتعد عنهم) ، انتم تضيعون الوقت ، لقد جئت مستعجلا .. وعلى ان ارحل الليلة ..

هاشم : آه .. هذا ليس عباس ، لقد غير جلده ..

عباس : (بحدة) انا لا اسمح لك بهذا الكلام ..

هاشم : انت .. انت تخوننا يا عباس ..

حمدان : (يصفع هاشم على وجهه) قلت لك كفى .

(فترة صمت ، ذهول يخيم على المكان ، هاشم يتأمل وجابر وجعفر وصقر يقتربون منه وينظرون اليه بحزن وألم)

جابر : ماذا فعلت يا حمدان ؟

بــدر : بسيطة .. لم يحدث شيء .
هاشم : عفوا .. ليس هذا مكاني .. اسمحوا لي ..
(ينسحب هاشم ، يحاول جابر ان يحلق بـه ولكنه يعود . الجميع ينظرون الى جابر) .
جابـر : (يتقدم من عباس) كان المسكين ، يود ان يعلق يا فطة ويكتب عليها شعارا .. كان اكثرنا حبا لك يا عباس . لم يحبك احد فينا كما احبك هاشم ، لذلك يبدو اكثرنا الما ..
(جعفر وصقـر يتجهـان الى زاويـة المسـرح ويستلقيان في اعياء)
عباس : اذن ، هكذا تواجهني الامور هنا ..
حمدان : عباس .. انني معك .
بـدر : نحن معـك ، لا تهتم ، انت اكثـر معرفـة بمصلحتنا ولذلك فالقرار معك ..
جابـر : لا ... (يتقدم منهم) كفى ، لن انسحب كما فعل هاشم سأبقى هنا ، لاقول لا ..
حمدان : جابر !
جابـر : حمدان .. بدر ، ماذا تكونان (بصوت عال) من انتما .. كيف جئتما الى هنا ؟
حمدان : جابر .. انت ..
جابـر : كفى يا حمدان .. كفى ..
بـدر : انت تفكر يا جا
جابـر : اما انت (يقترب منه بغضب) أيها الزجاجي (وهو ينظر في عينيه) يا من ولدتـك امـك من خاصرتها فاسكت ..
بـدر : جابر .. أ
جابـر : اسكت .. لا تجعلني أمزق خاصرتك
عباس : انني حزين .. حزين حتى الثمالة لما يحدث ، انكم تموتون ، ماذا ؟ ماذا حل بنا ؟ انتم اصدقاء حقا انا حزين من اجلكم ..
قبل مجيئي ، كنت احلم بقضاء الليلة كلها معكم ، اما الان ، اشعر بحزن عميق ، دوار لعين يشطر رأسي انني لو بقيت هنا لفترة اطول .. سوف انزف . (يتقدم من جعفر يمسك بيده ويربت على كتفه) ...
معـك حق يا جعفر ، قلبي معك ، حتى الحليب .. علبة حليب لطفلك صارت حلما .. الله معك .. (يقترب من صقر) ما اجمل ان يذهب المرء الى منزله قبل المساء .. ما اجمل ذلك يا صقر ، انه اجمل حلم يعرفه امثالنا ..
(يلتفت نحو جابر) اطلب من هاشم ان يغفر لي لقد اسأت اليه كثيرا ، لقد سبب لي جرحـا عميقا ولكني احبه كما يحبني ،بلغه حبي يا جابر ، اما انت فانس كل شيء ، ما بيننا يا جابر لا تمحوه كلمات .. ما بيننا جرح كبير ، علينا ان نداويه جميعا .. (يبتعد قليلا) ارجو الا تنسوني ابدا انني واحد منكم ، سأراكم بلا شك ، ولكني حزين (ينسحب)
« موسيقى تعبيرية هادئة ، صمت وذهول يخيم على المكان ، نظرات الرجال تلتقي وتفترق »
جابـر : (مبتعدا) وقف بيننا السؤال ..
حمـد : (يقترب ويخرج من صمته) تغرب الفجر ، والتحف الرصيف ، هـذا الوطن الصغير الذي ننتظره .. كان نائما فوق برميل زيت على احد ارصفة الموانىء القديمة ..
جابـر : كنا ننتظره على الرصيف المقابـل ، وجهـا ازرق يطل من فوق فوق غيمة صغيرة ، تبحر من ضفاف الى ضفاف ، حط هنا كطائر متعب ، وغادر بصمت ..
جعفـر : (منتشرا في المكان) لقد اخفى هذا التاريخ كله تحت اظافـره .. من ايـن جاءت هـذه الشارة المضادة
حمـد : كان بالامس شارة للعبور
حمدان : حتى اليوم ..
جابـر : ماذا اصابنا ؟ آه ، تعال يا صقر وغن لنـا كعادتك ..
حمدان : حقا ، لماذا لا نضحك ؟ .
جابـر : صرنا مختلفين ..
حمدان : (يتجه نحو صقر) اليس لك صوت ، تبدو كقمر الزمان .. تسكن السماء ولا تضحك ابدا .
بـدر : ضحكنا فكانت النتيجة سيئة .
جابـر: اين هاشم ، آه ، اود لو اراه اللحظة ..
صقـر : اود لو نقيم عرسا ..
بـدر : في زمن ما ..
تنفجر ريح شمالية .. عشب اخضر
جرح قديم .
وانسان مهزوم .
(يتحرك في دائرة صغيرة)
تتدحرج قطرة ماء من البحر الى فمي
تسقط السماء على رأسي .
فأغمض عيني .
حتى لا ارى نفسي

جابـــر : (غير مبال ببدر) كم هو قاس هـذا الحزن الذي يستلقي معنا على الارض .

بـــدر : (وحده) قفا ..
الارض لم تعد تدور .

جعفـر : ماذا نفعل الآن ؟

صقـر : هل اذهب الى المنزل ؟

جعفـر : انتظر حتى الصباح ، سأذهب معك .

حمـدان : اليس في الامكان ان نعيـد كل شيء الى ما كان ؟

جابـــر : (مبتعدا) من يملك عدة وجوه ، ولكنه وجه واحد ، وجه في عدة وجوه ، كما لو كان مزيجا من الالوان .. (يضحك) يقول

بـــدر : (وهو ينظر اليه) الالوان السبعة تصبح الفا ، في لحظة يقابلك تجده مقطبا ، وعندما تريـده في امر تجده منصـرفا عنك ، وعندمـا تهـدد مصالحه يكشر بانيابه مبتسما ..
(هاشم قادما بصوته وهو يغني قبل ان يظهر على الخشبة)

صوت هاشم : على بلد المحبوب وديني ..
طال وجدي .. (يدخل) على بلدي المحبوب و..

جابـــر : (يندفع نحوه) هاشم !

هاشـم : (يتوقف وينظر حوله بذهول) ان لم تشرب الان لن تسكر ابدا ، مـاذا تفيـدك الصحوة يا صديقي .. اشرب .. اشرب حتى لا تتذكر عباس وامثاله

بـــدر : أنا داعر ..
اخرج من عهر هذا الزمن ..
اتدفق قيئا
قلبي مزروع بالمسامير ..

جعفـر : لماذا تشتم نفسك ؟

هاشـم : حتى نستطيع ان نفتح ثقبا نطل منه .. هه متى ؟

جابـــر : (يضحك) هذا العصر المعتوه ، ماذا تسميه ؟ حتى الافعى تبدل جلدها ، تبدو في حالة اغراء تغريك فتضاجعها حتى الثمالة ..
لو جئت بسيف عنترة العبسي اليوم لما صلح لغير فرم البصل وعصاة للرقص ..

هاشـم : لو حدث وجاء ابو زيد الهلالي سلامة . واراد ان يعيش هذا العصر ، ماذا تتصوره .. هه ؟ يخيل الي انه لن يصلح الا ليكـون مغنيـا من الدرجة الرابعة في احدى الملاهي الليلية ..

حمـــد : حتى الاذاعة لن تقبل اغانيه .
(ضحك)

جابـــر : ولو حدث ان صحا المعري من قبـره ، انـا اتصوره طالبا متخلفا في السنة النهائيـة .. يسقط للمرة الثانية بالقسم الادبي ..

هاشـم : بل لربما ضربه الاستاذ لانه لم يستطـع ان ينصب مضارعا ..

جابـــر : او يسخر منه احد زملائه لانه لم تعشقـه امراة .

حمـــد : آه .. طالما ـ تمنيت وانا طالب بالمدرسة ان يمثلوا المعري فاقوم انا بدوره .

جابـــر : ولكنك يا حمد لا تصلح لالقـاء الشعـر ، لسانك اثقل من ان يفوه بعبارة شعرية .

حمـــد : هل استمعت الى المعري وهو يلقي قصائده

جابـــر : معك حق ، انا لم اسمعه ، كما انك انت لـم تسمعه (ضحك)

هاشـم : ولكن تخيلوا ايها الاصدقـاء لو عاش ابو ذر الغفاري اليوم .. ماذ سيكون عليه الحال ..

جابـــر : ستراه سائقا لاحدى الشاحنات ربما ..

جعفـر : انا اختلف معكم ايها الاصدقاء ، انا لا اتصوره بهذا الحال ..

جابـــر : اذا ماذا تتصوره ؟ زعيما لعصابـة تهـرب المخدرات ؟

جعفـر : (يسرح بفكره بعيدا)اتخيله وقد اخذ مكانة عباس وراح يقود اضرابات العمال ..

حمـــد : هل تخيل احدكم الشر ؟
(يضحكون جميعهم ، يتقدم منهم جابر وهـو يتصفح جريدة سياسية)

جابـــر : نعم .. هذه صورته منشورة بالقبس

حمـــد : (بعد ان يتطلع في الجريدة من وراء ظهـر جابر) من ؟ كيسنجر ؟
(ضحك)

حمـدان : (بحزن) انا اتخيل جحا ..لو كان معاصرا ..

هاشـم : سيكون ديكتاتوريا : لن يكون اقل قسـوة من فرانكو ..

جعفـر : مسكين جحا ، سيكون وضعه صعبا

بـــدر : ما كل هذا الاحباط ؟

صقـــر : مـاذا ؟

بـــدر : (يقفز عن الدائرة)
انشـديني

لغزا محيرا يضحك ..
لا اقبل بغير
العشرة ..

صقر : (يهرول) ١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٨ ، ٧ ، ١٠ ، ١ ، ١ .

بدر : (يرفع صوته بحدة)
الفجر .. الرمادي
والصباح الاخضر

صقر : واليوم الاسود ..

جابر : صعدنا ، صعدنا حتى واجهنا المنحدر .. فتوقفنا ولم نصعد اكثر ..

بدر : لن أصعد .
فالبقاء على السطح
مهنتي ..

هاشم : آه تعبت ، سأذهب وانا .. لا يوقظني أحد .

حمدان : وأنا ..

بدر : لن أصعد
فالبقاء على السطح
مهنتي ..

* * *

الفصل الثاني :

المشهد الاول

(المرحلة الرمادية)

الديكور : (منزل عباس ، مؤثث بشكل فخم ، ولكنه يبدو في الوقت ذاته بسيطا .. في الزاوية ، سرير أطفال
بعض اللوحات معلقة على الجدار ، صورة لزواج عباس مع هالة) ..
(عباس ، هالة ، منصور ، سالم)
(تدخل هالة على عباس الذي كان مستلقيا وبيده جريدة والى جانبه ، طاولة صغيرة ، كان يتصاعد منها دخان السيجارة)

هالة : اين وصلت يا عباس .. مازلت تبحث عن فتح الطريق المسدود ، لقد اخبرتك ، لم يكن تصرفا صحيحا منك .. كان يفترض ان تبقى معهم .. لقد علمتني ذات مرة شيئا ما زلت احتفظ به (تقترب منه) علمتني ان المرء اذا بدأ مع الاخرين .. لا يتركهم ..

عباس : (ينهض) نعم .. علمتك يا هالة هذا الشيء ، واني سعيد انك لم تنسيه ..

هالة : هل تعودت ان أنسى يا عباس ؟

عباس : يا عزيزتي .. لم لم يريدوني ، لم يفهموني ، اطلاقا ، كان حمدان وبدر هما الوحيدان ..

هالة : ربما .. لا .. لا داعي .

عباس : اكملي ، لقد كنت قاسية معي .

هالة : لا تصدق اني لم احس منذ ان بدات تسهر ، منذ رأيت تلك الحفلة معك ، كان الجميع من الكبار معجبين بك ، يتراكضون نحوك يقدمون خدماتهم ، اتعتقد انهم لا يريدون ثمنا .. أ

عباس : (بانفعال) هالة ، (بعمق وحزن) بعد كل هذه السنين تقولين لي ذلك ؟

هالة : اني اعطيك اشارة ، انتبه يا عباس ، ان حبي سيقتلني لو حدث شيء مما أحس به ، انا خائفة ، لو لم تعلمني انت .. لما كان الأمر بهذه القسوة ..

عباس : (يقترب منها .. يتصنع الضحك) هالة .. لقد كانوا اصدقاء ، صدقيني ، ليس فيهم واحد لم اعرفه قبل ذلك ، كانوا زملاء على مقاعد الدراسة ..

هالة : لم تقترب منهم قبل ..

عباس : (بتردد) ظروفنا المعيشية ..

هالة : لقد كنا دائما هكذا ..

عباس : من حق المرء يا هالة ، ان يحلم ، كيف تريدين منا ان نعيش .. دون ان نحلم ، الا يكون لنا طموح .. اتعتقدين ان الالتزام ، هو مظاهر الجوع والفقر ..

هالة : انا ...

عباس : (بانفعال) دعيني أكمل يا هالة ، (يتحرك) ليس حقيقيا ابدا ان في استطاعتنا ان نملك ونرفض .. وليس حقيقيا ابدا ان بامكاننا ان نفعل الافضل لنا ولاولادنا .. ثم نغفل عن ذلك .. نحن لا نفعل ذلك على حساب احد .. (يتحدث لوحده) ليس الالتزام حاجزا يمنع المرء من التطلع للافضل ، (يتلفت نحوها) عندما يكون الالتزام ، جسرا من الحديد مغلق الابواب لابد من فتحه .. اذا كان في الامكان .. المسألة يا هالة حياة .. (يتجه نحوها) نحن نملك القيم والمبادىء .. ولكن نملك الاحساس بالحياة ..

هالة : (بعد ان تنظر اليه بعمق) انت تبرر الانحدار بل تفلسفه لي ..

عباس : هـ ..

هالــة : (تقترب منه) عندما نملك الوسائل لتحقيق الشعور بالرغبة في الحياة .. فليس صحيحا ان نوظف هذه الوسائل .. لتجديد سيارة او تغيير اثاث ، او ... (بهدوء) عباس كل امريء يملك وسائل للوصول .. لكن .. اه .. لاتجعلني احدثك بهذه الطريقة ، انني اؤلم نفسي في هذه الحالة ..

عباس : هل تريدين ان اقتل الرغبة الانسانية بالحياة؟

هالــة : عباس ، أسمح لي ان اسألك سؤالا .. عندما يتمتع المرء بحياة مرفهة .. عندما يكون مترفا هل بامكانهالتفكير مع الاخرين الا ا ...

عباس : انت تتحدثين عن الوسائل ..

هالــة : الجميع يملكون الوسائل .. نحن على سبيل المثال طوال هذه المدة كنا نملك الوسائل غير اننا لم ..

عباس : اذن انا انحدر في نظر ...

هالــة : عباس ، أنا خائفة .. اليس من حقي كشريكة .. في اشياء كثيرة بخلاف زوجتك ان انبهك .. الى

عباس : (بانفعال وهو يتقدم منها) هال ..

(في هذه اللحظة يقرع جرس الباب ، تنظر هالة الى عباس ثم تتجه نحو الباب وتفتحه ، يدخل رجلان يبدو من مظهريهما انهما من كبار رجال الاعمال ، حالما يبصرهما عباس يتقدم منهما مرحبا ..

في اثناء اخذهما للجلوس ، يتبادل النظرات مع هالة التي تحاول ان تنصرف ولكنه يشير اليها بالبقاء ، فتجلس بعيدا)

منصور : كيف حالك يا هالة (يتقدم منها ، ويهم بتقديم هدية صغيرة ، تحاول ان ترجعها ، ينظر اليها عباس فتأخذها) شكرا ..

عباس : لماذا ؟ أنت آه لا اعرف كيف اشكرك .. انت تفعل الكثير من أجلي و ..

سالــم : منصور يكن لك محبة خاصة ، انه يعزك يا عباس .

عباس : انني محرج .. و ..

منصــور : نحن اصدقاء يا عباس ..

(فترة صمت)

عباس : ماذا تشربان يا سادة ؟ (وهو يضحك) أم كالعادة

منصــور : لا .. لا ، دعنا اولا نتحدث ، لا نود ان نزعج السيدة هالة ..

عباس : بالعكس ، ليس في الامر اي ازعاج .. ان هالة يسعدها كثيرا ان تخدمكما ..

منصــور : هالة انسانة عظيمة يا عباس ، يبدو لي انها تحبك كثيرا ..

سالــم : هنيئا لمن يملك زوجة كهالة هذه الايام ، لن تجد ابدا في هذا العصر ، امراة محبة او مخلصة .. كما لو كانت الدنيا تقترب من نهايتها ..

(ضحك ما عدا هالة)

عباس : حقا ..

(تنهض هالة ، وتخرج ، ينظرون اليها، يبدو القلق على وجه عباس ، يتبعها ويخرج معها)

منصــور : تبدو من النوع الشرس ..

سالــم : لا اعتقد انها تحبه ..

منصــور : احيانا المظاهر تخدع ..

سالــم : (يضحك) بل دائما ..

يدخل عباس متوترا بعض الشيء يحمل في يده كؤوسا وزجاجة خمر ، ... الخ)

منصــور : (يضحك) حقا الامر مضحك ..

عباس : ارجوا ان تأخذا راحتكما ..

سالــم : شكرا يا عباس .

منصــور : (يعتدل في جلسته) انت ترى يا عباس ان لا فائدة من الاصرار ، انا مقدر لموقفك تجاه زملائك لكن لابد من مراعاة الظروف الاقتصادية للبلــد ..

سالــم : (ينهض) يا عباس (وهو يضحك) الحل الوحيد لمشكلة هؤلاء الناس . ان تفتح مؤسسات وتجعلهم يشاركون في الانتاج .. لا تصدق ان هؤلاء الناس البسطاء لا تجذبهم السلطة .. استطيع ان اخبرك انني واثق أن المرء من هؤلاء كلما ازداد فقرا جذبته السلطة ..

(ضحك)

منصــور : السلطة لا تبتسم الا للفقراء

عباس : (يضحك) حقا ؟ .

سالــم : (يضحك) وتكشر لنا .

عباس : في هذه الحالة انتم من يجب ان يرثى لهم ..

منصــور : أرأيت يا عباس ؟ نحن الذين نستحق الشفقة وليس زملاؤك .. (ينهض وبيده الكأس ، يتجه نحو الحائط وينظر الى لوحة زيتية عبارة عن طائر احمر ...) سالم تعال وانظر معي الى هذه اللوحة ، عباس يقتني لوحات هي الاخرى

تختلف عما هو طبيعي ، هل رايت في حياتك حمامة بهذا اللون ؟

عباس : (يضحك) انها على أي حال لوحة لفنان .

منصور : لفنان أي نعم ، ولكن أي فنان ، هذا الذي تخيل لون الحمامة .. (متسائلا) حتى الفن ؟

سالم : انا احسدهم انهم يعيشون حياة مترفة نحن نملك الحمام العادي الابيض وهم يقتنون الحمام الملون .. ، اليس هذا ترفا ؟

منصور : (يبتعد عن اللوحة) انت مفكر عظيم يا عباس ، كيف لا تنظم الينا ، بامكانك ان تصبح اعظم واحد فينا لو وظفت كل هذه الوسائل ..

عباس : (يضحك وكمن يتذكر هالة) الوسائل ؟

سالم : نعم ، لديك الفكر والموهبة ، والكياسة .

منصور : ولن تتغير ابدا ، انت تعمل مع اصدقائك . اتذكر اول مرة التقيت فيها معك ، بعد ان فرقتنا الدراسة .. لقد اعجبت بك ، وطلبت منك ان تعمل معي ، ولكنك رفضت وشتمتني يومها ، ومع ذلك ، ها انت مازلت اعز اصدقائي

عباس : (يضحك) يومها ، طردتني من المكتب ..

منصور : (يضحك) آه ، يومها .. (يردد) يومها ، آه لقد كنا نحن الاثنين طائشين ، ارجو الا يكون (وهو يضحك) في قلبك شيء علي منذ تلك الحادثة .

(منصور وسالم يتجهان نحو المقاعد ويجلسان)

منصور : اضافة الى كل هذه المواهب فانت تملك ذوقا راقيا في اختيارك للالوان والاثاث .. منزلك يبدو برغم بساطته فخما ، (يضحك) هل انتم جميعا هكذا ، اعني زملاءك ، آه لطالما كنا نتصوركم أقل ذوقا منا ، وها انتم الان تثبتون لنا العكس تماما ..

سالم : طالما قلت ان عباس ذواقة ..

منصور : ولكن لي ملاحظة صغيرة جدا يا عباس ، كان بامكانك ان تختار لونا رماديا لطقم المقاعد هذا على فكرة .. انت تستطيع ان تزور معرض شقيقي للاثاث بصحبتي وتختار ما يناسبك ..

سالم : آه .. انا الاخر اود الذهاب معكم ، ابن اختي سيتزوج الاسبوع القادم ، ووعدته ان اختار اثاثه بنفسي .

منصور : لا تنس يا عباس ، سآخذك لتختار طقما جديدا سترى اجمل ما شاهدت عيناك من اثاث والوان .. هذا الجانب خاص للذين يملكون ذوقا رفيعا ..

عباس : (يبتسم) انتم تكرمونني كثيرا يا سادة ..

منصور : ستبقى صديقنا مهما اختلفت افكارنا ..

سالم : ليتك فقط تحاول ان تفهمنا .

منصور : لو كنت أقل جدية ، عباس ، مما انت عليه لوجدت نفسك سعيدا .. لا شيء يقتل المرء قبل اوانه سوى الاكثار من الجد .. (يضحك) يا اخي اضف الى طعامك بعض الاملاح اللطيفة..

عباس : (يضحك) حقا ..

منصور : (ينهض) يا صديقي ، اسأل نفسك هذا السؤال على الاقل لمرة واحدة ..

سالم : لماذا نعيش ؟ ..

منصور : سيبدو سؤالا تافها وساذجا . اليس كذلك ؟ هذا ما يبدو .. ولكن فكر فيه بعمق .. (ملتفتا بشكل مفاجىء) كم طفلا عندك ؟ ..

عباس : واحد ..

منصور : لو كان عندك اثنان او ثلاثة او ستة .. هل كنت تحتمل ان ترى احدهم يلبس .. او يأكل أفضل من الاخر .. لا تقاطعني دعني اصارحك، ان أبشع شيء ان تجد احد اطفالك يتمتع اكثر من الاخر صدقني يا عباس انا عانيت من ذلك كثيرا .. ولكن تأكدت في النهاية ان هناك اسلوبا في الحياة علي ان اتبعه لاحقق لاطفالي جميعهم مستوى واحدا .. (يقترب من عباس وهو يضحك) ولكنك يا عباس ليس لديك الا طفل واحد .. فلن تشعر بالامر ..

عباس : (يضحك) لم اعرف انك صاحب منطق ، ومحاور بهذا المستوى .

منصور : (يعود الى مقعده) ابدا ، كل ما في الامر ان المرء يتعلم من الحياة .. صحيح انه يملك قيما ومبادىء ، طبعا كلنا كذلك ولكن عليه ان يطوع هذه القيم والمبادىء لمتطلبات الحياة ..

عباس : (يتنهد) ليس من السهل على المرء ان يوفق بين جميع المتناقضات ..

منصور : (مقاطعا) آه .. دعنا ستعتاد كما اعتدت الحديث عن المتناقضات ..

سالم : مساء الجمعة الماضية افهم شيئا مما قلته يا عباس آه ، كل ما اتذكره تلك الكلمات الغريبة التي قلتها .. آه ، ماذا ؟ ماذا ؟ كنت تسمي المتناقضات .

عباس : (يضحك) على أي حال . كلام ومضى .

منصور : (يتنهد هو الاخر) آه .. لقد بذلنا آلليلة جهدا في الحديث الجاد (يعود الى كأسه) اشرب، اشرب يا عباس .

سالم : (يحمل كأسه) لقد صنعوا من العنب مادة ، هي من المعجزات السبع ..

منصور : (يضحك) عباس .. عباس ، (يلكزه بقوة على كتفه) هل تأتي معي الى مزرعتي ؟ ساخذك ذات ليلة واجعلك تسهر حتى الفجر مع اجمل حسان انكلترا .. لاشك انك تشاهد الافلام وتغريك احيانا امراة .. هل هناك احد لا يشتهي راكيل والش أو .. حتى (مفكرا) سعاد حسني .. المرء ل . . .

عباس : آه . . .

سالم : (ينهض محتجا) لماذا اذن كذبت علي وقلت انك اغلقت المزرعة ؟ .

منصور : لانك يا صديقي تشاجرت مع اكثر صديقاتي، انت نهم ، تعاملهن كما تعامل طبقا شهيا من اللحم (يلتفت نحو عباس ، فيما يجلس سالم) اما عباس فاني اعتقد انه سوف ..

سالم : ولكن عباس مثله العليا تجعله لا يخون زوجته

منصور : (محتجا) ومن تكلم عن الخيانة ؟ اتسمي ليلة ناعمة يقضيها المرء مع امرأة جميلة خيانة ، آه ، أرأيت يا عباس هؤلاء البشر ، ويستطيعون حتى الان ان يميزوا بين الامور .. هل يتساوى عندك يا عزيزي سالم من يخون وطنه مع آخر تربطه صداقة رقيقة مع امراة فاتنة. .اهناكوجه

للمقارنة بين الامرين .. بذمتك يا عباس ، هل نطلق كلمة خيانة على الاثنين .. آه .. امر محير كيف يكون هذا خائنا وهذا خائنا .. ايعقل ان تكون عقوبة الاثنين المشنقة ..
(ضحك) ..

سالم : انت عقلية شريرة يا منصور ، لا تهتم له ياعباس ، انه لا يطيق ان يرى زوجا مخلصا لزوجته ..

عباس : ولماذا يا منصور ؟

منصور : اتصدقه يا عباس ، كم انت طيب يا عباس ، اتظنني هكذا ؟ .
منصور هذا له زوجة رقيقة ، يحبها واطفال هم كل ثروته في الحياة ، ومع ذلك فاني عندما اقضي ليلة ساهرة .. لا يحدث شيء يكدر بيتي .

سالم : كم ليلة في السنة ؟ او حتى في الشهر ؟ ارايت كم انت شرير يا منصور ؟

عباس : (يضحك) لا تخف علي يا سالم ، انا لا تغريني امراة جميلة ..

منصور : آه هذا لانك .. لانك (يبحث عن تعبير) ماذا اخبرك يا عباس ؟ استمع الي ، تعال .. تعال اقترب الى جايبي لاهمس في اذنك بسر ..

سالم : (يبدي اعتراضه) ماذا تفعل ؟

منصور : اسمعني يا عباس ، انك لاشك وانت تقول ان امرأة جميلة لا تغريك تقولها من باب التحدي لامر لم تواجهه ..
آه .. لو ، لو ، تخيل ، تصور انك تجلس على طرف فراش وثير ، (يحرك يديه) وتسلتقي الى جانبك امراة ملتهبة (يرسم الحركة بيده) تكشف عن ساقين ملساوين مكتنزتين ، لا تنس انك تجلس على طرف الفراش بعد ، تفوح منه رائحة رطبة اشبه برائحة عشب مبلل بالندى ، تغريك بنظراتها ، ثم .. ثم تقترب منك بصدرها النافر وهو يتصاعد بخفقاته المتوترة ، تغريك بعينيها ، وهي تقترب منك تدريجيا ، (يقوم بتأدية حركات مماثلة) ثم يلتصق بك جسدها فتشعر بحرارته تحرق انفاسك . جسدها الابيض اللزج الذي يعبق بالرغبة وشفتاها الرطبتان .. (يقفز من مكانه بحدة) عباس ، عباس ، اترفض ان تستسلم لمثل هذه المراة .. آه ، صدق من قال ان كل ذنب او خطأ مهما كان ، يمكن غفرانه الا خطأ واحد ، وهو اذا دعتك امراة الى الفراش ولم تلب (فترة صمت ، الثلاثة ينظرون الى بعضهم البعض)

سالم : (يضحك) لقد بدأت أؤمن بك يا منصور ، انك تخضع الفلسفة لخدمة الانسان ، لو ان جميع الفلاسفة تمنطقوا هكذا ، لما وجدت مشكلة اجتماعية على وجه الارض ..

منصور : المسألة حضارية ، لو انك رفضت هذه المراة، ستكون متخلفا (يضحك) للفلاسفة اساليبهم ، آه بالمناسبة هل فلاسفتك يا عباس عمليين ؟

عباس : (يضحك) كيف ؟

منصور : اقصد انهم واقعيون يدركون الامور كما ندركها نحن .

عباس : (يضحك) اعتقد ذلك ..

منصور : اذن .. لم الخلاف بيننا

سالم : الحاجز الوحيد بيننا ، ان عباس لا يريد ان يأخذ من الحياة حقه فيها .

منصور : لا ، لا لا أعتقد ذلك ، عباس كرس حياته وجهده لزملائه العمال ، انا شخصيا افخر برجل يكرس جهده لخدمة الاخرين ، ولذلك وبدلا من ان اطلب مساعدة من الخارج لاتصدى لهؤلاء العمال ، طبعا انت يا عباس تدرك كم انا ارفض هذه الاساليب الوحشية ، ولقد جئتك اكثر من مرة ، انت تتذكر طبعا عندما طلبت منك ان تعمل على تضييق الفجوة بيني وبينهم ، لقد اخبرتك وتذكر ان مصلحتي ومصلحتهم واحدة وانت عندما تدافع عن مصالحهم انما تدافع عن مصالحي ...

عباس : (يحاول ان يكون جادا ، بحرج) ولكن .. اخبروني ان ما عرضته ، لا يعادل نسبة ١٠٪ من مطالبهم .

منصور : انا معك ، لا اختلف معهم يا عباس ، وانت تدرك ذلك ولكن انت نفسك لو كنت مكاني ما استطعت ان تفعل شيئا ، الوضع الاقتصادي لا يساعد يا عباس تتصور لو كان بامكاني ان احقق لهم مطالبهم هل سأتأخر لحظة واحدة ؟ .

عباس : صدقني يا منصور ، لقد ، لقد .. شرحت لهم كل شيء ، حاولت ان اقنعهم .. آه انت لا تعرفهم

منصور : على العكس ، اني مقدر لموقفك ، اعرف انك تبذل جهدا جبارا معهم ..

سالم : (ينهض وكمن فقد صبره) هؤلاء الرعاع ماذا يريدون .. (يلتفت نحو عباس) عباس ، (يتقدم منه) هناك سر ، واعتقد انك تعرفه ، لابد من معرفة هذا السر .. (يتوقف لحظة ثم فجأة) ما سر تلاحم وتماسك هؤلاء مع بعضهم .. هه .. اخبرني ، اخبرني يا عباس ؟

منصور : يا سالم ، ما هذا الانفعال ؟

عباس : (يضحك وبشكل جاد) دعه يا منصور ، دعه هو يعرف عباس (ينهض) يطلب ان اكشف له سر تماسك وتلاحم هؤلاء « الرعاع » كما يسميهم ، حقا انت رخيص ..

سالم : (ينهض) ماذا ؟

منصور : (يمسك سالم ويجلسه) ماذا جرى ، كنا قبل قليل نضحك ..

عباس : (يدور حولهما) انت يا سالم (بسخرية) لا تصلح الا لشيء واحد ..

منصور : (محاولا تلطيف الجو) وهو ان تفرط في كل شيء .. من الطعام حتى الجنس ..

عباس : (يضحك وهو يعود الى مجلسه) انت شربت كثيرا يا سالم (في هذه الاثناء تدخل هالة ، وتتقدم من عباس الذي نهض قلقا)

هالة : هل تريدون العشاء .. سأذهب وانام .. انا متعبة يا عباس .

عباس : (باحراج) تعالي اجلسي معنا .. و ..

هالة : انا متعبة يا عباس ..

منصور : ارجو الا تكون السيدة متضايقة مع ...

عباس : (متجها نحو منصور) لا .. ابدا انها .

هالة : (بانفعال) انا تعبة حقا يا عباس ..

عباس : (بانفعال) هالة ..

هالة : ماذا تريد ؟

عباس : (يتجه نحوها ويمسكها من ذراعها محاولا اخراجها وكمن فقد السيطرة على نفسه) تعالي .. انت ..

منصور : (ينهض) عباس .. ارجو ..

عباس : (ملتفتا نحو منصور) لا ، تفضل انت ، انها تستفزني منذ فترة ..

هالة : (تنفلت منه) انت مخطىء يا عباس ، انت تستفز نفسك .. هل تتصور ان هذا هو مكاني .. بعد كل ..

عباس : (بغضب) هالة ، ان لم ..

منصور : (يتجه اليه) عباس ..

عباس : اذا كانت نفسها متعبة ، فهذا لا يعني ابدا انني اتحمل تبعات ذلك .. (ملتفتا نحوها) عليك بالذهاب الى طبيب نفساني .. بدل ..

هالة : انت تخسر نفسك تدريجيا ..

عباس : ليس هذا مكان الحديث معك .. اخرجي ..

منصور : (يتجه نحو هالة) يا سيده هالة .. ارجوك تفضلي اجلسي و ..

هالة : ارجوك يا سيد منصور ، لا تتدخل فيما لا يخصك ابدا ..

منصور : عفوا .. (ينظر الى سالم) اسمح لي يا عباس .. سأراك مرة اخرى ، وارجو المعذرة ...

عباس : (ليتجه نحوه) لا .. لا ، ارجوك ليس هناك ما يستدعي الاعتذار .. انها مريضة لا .. اكثر ..

هالة : (تتقدم مندهشة نحو عباس وتنظر اليه بتمعن) احقا ما تقول يا عباس ؟ منذ متى

.. هه .. انت لم تخبرني غير هذه المرة ..

عباس : لم ارد ان اجرح شعورك

هالة : (بسخرية) عباس انا اخطأت عندما قلت لك انك تنحدر .. يبدو انك قطعت مسافة طويلة في هذا الطريق ..

سالم : (ينهض ويتقدم بتوتر واحراج نحو منصور) ارجو ان تهدآ وتناقشا اموركما ...

عباس : اخبرتك يا سالم ، ليس هناك ما يستدعي .. ان الامر .. (يتقدم بسرعة نحو هالة) .. هيا ، اخرجي .. لقد سمحت لك بأكثر مما ينبغي ..

هالة : هذه اول مرة تطردني .. ولكن .. آه ، لن تكون المسافة بعد ذلك قصيرة بيننا ..

عباس : ليكن ذلك .. والان اخرجي .. (يدفع بها من كتفها) بعد ذلك .. تستطعين ان ..

هالة : (تنفجر فيه) عباس !

(يتوتر الجو ، منصور وسالم ينظران الى بعضهما باحراج)

هالة : (تواصل) ما هذه الاهانة التي توجهها لي .. اتريد ان تثبت لاصدقائك انك رجل مثلهم .. اتريد ان تنجح في الاختبار الذي يجرونه لك .. اتريد ان ...

عباس : (بغضب) اسكتي وهيا اخرجي .. و ..

هالة : (تصرخ) لن اخرج و ..

عباس : (يصفعها على وجهها ...) سوف ...

(موسيقى تعبيرية .. يتوتر المكان ..)

منصور : (وهو يحاول ان يتقدم من عباس يصطدم بالطاولة فتسقط زجاجة الخمر والكؤوس ، عباس يتقدم منه ويمسكه) انت منفعل و ...

هالة : (وهي تهم بالخروج) لقد نجحت في الاختبار يا عباس .. وتستحق الجائزة ..

موسيقى .. اظلام ..

* * *

الفصل الثاني :

المشهد الثاني ..

(الصعود الى المنحدر الرمادي)

(هالة ، عباس ، جابر ، بدر)

هالة : (في مواجهة جابر وبدر) انا آسفة لقد تحدثت اليه في الموضوع ،كان متحمسا ،واخبرني انه سيعود اليكم ..

جابر : احقا ما تقولين يا سيدتي ؟

هالة : (مبتعدة قليلا) لقد حاول المجيء منذ مدة ، لكنهم منعوه .. كان محاصرا ..

جابر : اعرف عباس يا سيدتي ، كنت اشك انه يبدل ثيابه ، لقد قلت مرارا لنفسي لابد انها حالة التباس ، عباس سيعود متألقا كما كان دائما ..

بدر : لا اصدق هذا الانفجار التحولي في المواقف ، كنا قبل لحظات نفكر في من يحل مكان عباس ، كنا نستعرض الوجوه ، من يحل مكان عباس ؟ وها هو الان يعود الينا من جديد ..

(بصورة خطابية) من يغادر بعد ... (يتقدم من هالة)

المسافة من هنا الى هناك ..

المسافة من هنا الى هناك ..

من القصر بمكان .. حتى لتكاد تكون بين السماء والارض ..

هالة : آه (تبتسم بحزن) حقا هكذا المسافة ..

جابر : سننتظره يا سيدتي ..

هالة : (وكمن في مأزق) الانتظار . آه نعم سأخبره انكم تنتظرونه ..

جابر : اذن ، وداعا يا سيدتي .. وشكرا ..

بدر : (يبتسم لهالة) وداعا .. (وهو يقترب من باب الخروج) بدت تتألق كفراشة ..

تنوي السفر ..

الى السماء ...

(يخرجان)

هالة : (تتجه نحو الداخل) عباس ..

(بعد فترة صمت قصيرة يدخل عباس)

عباس : هل وصل بي الامر الى هذا المكان ؟

هالة : (تقترب منه) لقد اخبرتهم انك ستعود .. انهم ينتظرونك .. لم تتغير الصورة .. صورتك يا عباس عظمت في عيونهم .. يعتقدون انك منعت من السفر .. و ..

عباس : (بدهشة) هالة .. ؟ ماذا تفعلين ؟

هالة : برغم كل ما حدث .. هناك مجال للعودة .. تستطيع ان تعود .. واحتفظ انا بالصورة الاخرى ..

عباس : هالة ؟

هالة : يمكن للمرء ان يعيش على صورتين .. دائما

يحدث ذلك ..
انت لست اول ولا آخر انسان يحدث له ذلك ..

عباس : (بصوت مشوب بالحشرجة) ولكن الامر مختلف يا هالة .. ان ...

هالة : انت ترفض يا عباس .. ترفض ان تبدو منحدرا .. بل تصر على انك ما زلت تقف على قدميك .. اذن لم يحدث شيء .. عليك بالذهاب .. انهم كما اخبرتك سيكونون بانتظارك ..

عباس : (بألم) هالة .. ما هذه الحدة في احتقاري .. لهجتك غريبة ..

هالة : (تقترب منه) ابدا يا عزيزي (بصدق) ان من يحب لا يكره ابدا .. ولا يقدر حتى على الاحتقار .. انا اساعدك يا عباس ، اريدك ان تقف مرة اخرى ..

عباس : بل انت تنحدرين بي ..

هالة : عباس ، حاول .. ولو مرة واحدة ان تتغير .. ولكن خطوة للامام ..

عباس : (يقترب منها) هالة (يمسك يدها) لم يحدث ما من شأنه ان يصعد بنا الى هذا المرتفع .

هالة : بل .. حدث اكثر من ذلك .. عباس (تلتفت اليه) . لقد كذبت من اجلك يا عباس ، مارست الكذب حتى ارفعك .. حاول اصلاح صورتك المهشمة ..

عباس : هالة ..

هالة : انت ترى يا عباس انك في اللحظة التي سقطت فيها .. كنت في نظرهم قد ارتفعت .. هم الآن يعتقدون انك محاصر .. انك اكبر .. تكبر .. اما الحقيقة (تضرب يدا بيد) فلا يعرفها غيري
(عباس يتجه نحو المقعد ويلقي بنفسه عليه)

هالة : انا لا اقسو عليك يا عزيزي (تقترب منه وتضع يدها على راسه) انت جزء مني .. انت انا وانا انت .. منذ التقينا هكذا نحن .. انا وانت ولذلك فلا استطيع ان اقسو على نفسي .

عباس : (ينظر اليها بحنان) حقا ياهالة ؟ (ينهض ويقترب منها) اذن ماذا حدث ؟
(تفتح يديها في الهواء كمن لا يعرف شيئا)

عباس : اي حلم يصلح ؟

هالة : (تضحك) ممنوع الدخول لاقل من ١٨ سنة !

عباس : انه حلم ، او كابوس .

هالة : اتساءل ماذا حدث في المحطة ؟ ولكني اعرف ما حدث هنا .. وما كان يحدث منذ وقت طويل .. بالضرورة لابد ان اعرف ما حدث هناك .. ومازلت برغم ذلك اتساءل : عما حدث في المحطة.

عباس : كنت غافلا .. آه .. ربما (كمن وجد شيئا) قد تكون الغفلة .. لا .. لا ولكن رأيت وجوها لم يسبق لي ان رأيتها من قبل ..
اكنت تحلمين مثلي ..

هالة : لقد علمتني انت نفسك كيف يمكنني تجاوز الحلم ..

عباس : كنت احلم بمسكن صغير ، وسيارة صغيرة ، وابنة جميلة تشبهك ..

هالة : اذن انا مسؤولة عما حدث معك ؟ .

عباس : لا اعرف ..

هالة : هل تريد ان افتح ملف حياتنا ؟

عباس : من أعد هذا الملف ؟

هالة : التاريخ يكتب احيانا بالارقام ، وعندما يحاصر الجلادون التاريخ يهرب .. اما في شكل صرة صغيرة تأخذها امرأة فقيرة فوق راسها .. لا تعرف حتى ما فيها .. او .. حقيبة صغيرة يركب بها مسافر الى بلد غريب .. او حتى في شكل دمية صغيرة في يد طفل .. يهرب بها .. ثم يلقى بها في مكان قديم .. وينساها .. (تضحك) انت ترى ، ان من السهل ان يهرب التاريخ ..

عباس : (يقترب من هالة ، بحنان) كنا سعداء ، لقد حدث كل شيء فجأة ..

هالة : (تقترب من مقدمة الخشبة) لم يكن ما حدث فجأة كنت اشعر بالريح تشتد ، كانت ريحا صفراء قاتمة .

عباس : انهار كل شيء ؟

هالة : (تعود اليه) تسألني ؟

عباس : كنت اقرب الناس الي .

هالة : وما زلت .

عباس : حقا ؟
(هالة تبتسم)

عباس : ابتسامة لا تكفي .

هالة : للصعود طريقان ..

عباس : لم تخبريني بذلك من قبل .

هالة : وللانحدار طريق واحد ..

عباس : سلكنا الطريق معا ..

هالـــة : (بانفعال) لا تظلمني يا عباس ، احببتك ، سافرنا معا ، علمتني اشياء كثيرة .. وفي النهاية رسمت لي دائرة ، اقنعتني ان نبقى فيها ، اما انت فقد خرجت منها بمفردك لابقى فيها وحدي ..
(تقترب منه) هل تدرك أي طريق يؤدي الى المنحدر ؟
لست مؤهلا في هذه اللحظة لتعرف .. تصورت انك تعرف الطريق وحدك ، اما الآخرون ، فهم اطفال في حاجة لمن يدلهم على الدرب .. انت تعرف كل شيء ..

عباس : هالة ..

هالـــة : (بصوت هادىء ولكن عميق) حتى قانون الاشياء الذي علمتني اياه قد محي من ذاكرتك ، نسيت ان الاطفال يكبرون ، وان البذرة تصبح شجرة ثم سنديانه ، تتألق .

عباس : هالة (يقترب منها) كدنا نصل .

هالـــة : أبهذه البساطة تكون العودة ؟ هل تتصور يا عباس ان من يغادر مكانه .. يعد بسهولة .. وسرعة .

عباس : (يضحك) هل سقطت حقا ؟ لا اصدق ، كيف يكون الانحدار ولا نعلم ..او حتى نشعر ؟

هالـــة : سريعا وخاطفا ، هل رأيت سيفا يلمع للحظة في الظلام .. هكذا يكون الانحدار ، كبريق السيف

عباس : أين انا الآن ؟

(فترة صمت قصيرة ، هالة تسير في المكان تفكر ثم تقترب من عباس)

هالـــة : لن اخبرك . عندما يخبرك الغير بالحقيقة تصبح زائفة .. عليك ان تعرفها وحدك ليكون لها وقع اشد ..

عباس : ولكن ليس ثمة خطأ ... اعني في البداية .

هالـــة : (تضرب رجلها بالارض وهي تؤكد) بل كان .. كان .
كان الخطأ كبيرا منذ البداية .. (بعنف) منذ سكنا هذا القصر ، وجاءنا هذا الاثاث ، وركبنا السيارة وقبضت كثيرا ، وسهرت للصباح .. منذ ان رضى عنك المستغلون .. منذ ان دخل منزلنا منصور وسالم وغيرهم .. منذ ان نسيت حمدان وصقر .. (وهي تبتعد) منذ هذه الساعة . كان الخطأ ..

عباس : أأبقى في عزلة اذن ؟

هالـــة : لا ، ما قصدت ذلك ابدا ، ولكنك فعلت كل شيء على حسابهم .. وبينما انت هنا تبحث في تصاميم منزلك الجديد ، كانوا هم ينتظرونك .

عباس : لابد للانسان ان يملك منزلا ..

هالـــة : عباس ، لا تصدق ان الخطأ يحدث صدفة .

عباس : (يتنهد) آه ..

هالـــة : تعرف يا عباس (تفكر) ذات مرة قرأت شيئا اعتقد انه صحيح .. واعتقد انه يشخص الازمة ، أعني ..

عباس : (يضحك) تتكلمين كما لو كنت نظاما ..

هالـــة : لانك ، لم تكن منذ البداية معهم ، كتبت الشعر وقرأت الادب كثيرا ..
انت في داخلك اديب ، كان يمكن ان تتفرغ للكتابة .. ستكون اصلب ..

عباس : (يضحك) اذن هذه ازمتي .

هالـــة : اعتقد ان هذا كل شيء .

عباس : (يقف وسط الخشبة) هالة .. انت لا تعرفين هؤلاء الناس ، كانوا يوما يتهموني بانني برجوازي السلوك لمجرد انني استمعت لموسيقى تشايكوفسكي .. او احببت الالوان الزاهية .. او امراة . (ينظر الى فوق) كان عطر المراة يوحي بالجمال ، لم تكن نظرتي اليها كنظرتهم ، احببت ذات مرة امراة لمجرد ان عينيها بدتا كنجمتين في السماء . اهذا سلوك برجوازي ؟ . اذن لماذا نحب ؟

هالـــة : كانوا يشتاقون لرؤيتك جميعهم ، كانوا يحبونك ، كنت محبوبا من الجميع ..
(تسرح قليلا) مساء يوم قابلتني لاول مرة . اعتقد في ندوة ادبية .. كنت تنظر الي كما لو كنت تنظر الى غيمة في السماء ، علقت عيناي بك ، رايتك كفارس يتألق في الافق البعيد .. كجدول .. عندما ابصرتني ، خفضت انا عيني ، لم استطع ان اقاوم النظر اليك .. (تتحرك مبتعدة) اليوم وفي هذه اللحظة اتساءل ، اما زالت اية امراة تنظر اليك تشعر بما كنت احسه .. اما زال البريق يتسلل الى عيني اية مراة ؟ (تعود اليه) ابدا لم تكن غريبا يا عباس ، كنت انسانا محبوبا .. كل الاصدقاء احبوك ..

عباس : ولكنهم في الوقت نفسه اتهموني بالعزلة ، كنت برجوازيا في نظرهم ، لم يكن فيهم احد يسمع موزارت وتشايكوفسكي وعندما حدثتهم عن ذلك ، كان موضوعا غريبا ..

هالـة : خطؤك انك اردت ان تنقل المناخ الذي كنت فيه مع اصدقائك الى زملائك .. الى العمال الذين عملت معهم .. ونسيت ان هناك فجوة كبيرة بين الطرفين ..

عباس : صحيح ؟

هالـة : كنت تحب النساء ، اكنت ترى المراة عارية تحت ملابسها ؟

عباس : كنت اعشق الجمال ، احب اية لوحة جميلة.

هالـة : (تبتعد) لقد علمتني الكثير ، احببت فيك النظرة المتألقة ..

عباس : (يضحك) والآن بدأ الانحدار .. اليس كذلك ؟ .

هالـة : آه (تضحك) شيء واحد يعجبني فيك .. برغم كل الظروف لا تفقد ابتسامتك او سخريتك .

عباس : (يتقدم منها ويمسكها من يدها بحنان) تعالي، استمعي الي هذه المرة جيدا ، لقد امضينا وقتا طويلا في ثرثرة لا طائل منها .. ما كنا بهذا الاسلوب نتحدث فيما مضى ، اشعر ان شيئا ما في حياتنا انكسر ، ليس هذا هو الجو الذي اعتدنا عليه كل ما حولنا يبدو غريبا ، رغم اننا اعتدنا على هذه الاشياء ، منذ زمن طويل أود ان احدثك بصوت هامس ..

هالـة : انه لخطأ فادح ان يصبح الانسان جزءا من النظام ، ربما كان نظام حياتنا اشبه بسلسلة كنا محاصرين بها ، وعندما تنقطع حلقة ، تنفك السلسلة كلها ..

عباس : تبدين جادة ..

هالـة : اليس من حق المرء ان يكون جادا

عباس : لكننا دائما هكذا .

هالـة : اذن عما تبحث

عباس : (يتجه ويجلس على الكرسي يطلب من هالـة ان تجلس الى جانبه) عن شيء ما افتقدناه ..

هالـة : انت تشعر بذلك ؟

عباس : انت لا تشعرين به ؟

هالـة : أ اسألك ؟

(فترة صمت قصيرة تجلس هالة خلالها الى جانبه بشكل مواجه)

عباس : (يمسك يدها) هالـة ، انت تسدين كل الابواب امامي ..

هالـة : بالعكس (تحاول ان تنهض يجلسها عباس) احاول ان اكون بالقرب منك ..

عباس : لم افهمك هذه اللحظة

هالـة : مـاذا ؟

عباس : هل شعرت في لحظة ما ، انك كنت كقنبلة موقوته ..

هالـة : انت مؤهل للانفجار ولكن في اي تيار ستقذف بنفسك ؟

عباس : ومع ذلك فانت لا تخافين .

هالـة : عندما يزول الخوف ويتبدد القلق ، يصبح المرء اكثر صفاء ويمكنه مواجهة الامور .

عباس : (ينهض ويدور حولها) من علمك هذا الاسلوب في التفكير ؟

هالـة : (تضحك وهي تنظر اليه جالسة) حدثني ذات مرة صديق عن عنترة العبسي ، اني اذكر كلماته الان ، لو ان عنترة اعاد النظر لوجد ان السيف الذي حمله سنوات .. لم يكن كثغر فتاة يبتسم ..

عباس : انا اعرف ان عنترة العبسي كان عبدا وتحرر اكانت لديك فكرة عن الطريقة التي تحرر بها ..

هالـة : اشترى حريته .

عباس : كيف ؟

هالـة : لا تنس يا عباس انك عندما انتهينا من بناء هذا المنزل منذ سنة ، قلت لي ان المرء ينال حريته عندما يحقق حلمه ..

عباس : أنا قلت ذلك ؟

هالـة : اليس هذا صحيحا ؟

عباس : لحظة .. (فترة صمت) لو فكر المرء من وجهة نظر اخرى لكان ذلك صحيحا ..

هالـة : (تنهض) عباس ؟ كل الامور التي تفكر فيها تبدو من وجهة نظر مختلفة ، انت تعكس الامور ، حتى ليخيل الي انك ستقول ان زواجنا كان من وجهة نظر اخرى ..

عباس : نعم كان من وجهـة نظـر اخرى زواجـا استشاريا .

هالـة : من استغل الاخر ؟ .

عباس : السؤال ، من استثمر الاخر ..

هالـة : (تقترب من عباس وتأخذه الى زاوية في مقدمة الخشبة) اولا انت تذكر تاريخ زواجنا جيدا .

عباس : هل كان في شهر مارس ؟ لا اعتقد انه في ابريل
هالة : انا لا اذكر
عباس : ولكنك لاشك تذكرين عندما تقدمت نحوك بين اهلك ، اظن ان عددهم كان يفوق العشرة وطوقت عنقك الجميل بعقد صغير وقبلتك .
هالة : آه .. (تقترب منه) اعتقد كنا في الصيف .
عباس : انت تنسين بسرعة .
هالة : آه .. صحيح ، لقد نسيت (كمن تحلم) تذاكر سفرنا في حقيبة يدي التي تركتها في محل الخياطة .. لقد انزعجت انت كثيرا ..
عباس : اذن .. لم يكن هناك خطأ في زواجنا ؟ .
هالة : انا اذكر جيدا انك كنت عاشقا متفوقا .
عباس : كنت اسمع والدك وهو يصرخ في الداخل ، (يقلد صوت والدها) كيف وافقنا على زواجها من هذا الرجل (يعود الى صوته الطبيعي) لقد كنت يومها ابله .
هالة : لانك لم ترد عليه ؟ هه .
عباس : بل لاني لم اضربه ..
هالة : (تنظر اليه بدهشة) اذكر ان امي احترمتك كثيرا وكم تشاجرت مع ابي بسببك ، لقد قالت ان هذا الرجل ، الذي هو انت ، يحب ابنتي ولا يهمني شيء آخر غير ذلك .
عباس : كانت والدتك ذكية .
هالة : لقد استثمرتها انت في ذاك اليوم عندما قدمت لها هدية صغيرة مع الهدية التي قدمتها لي . على فكرة ماذا كانت هديتها ؟
عباس : (يتحرك بعيدا) منذ ذلك اليوم لا انسى حديثها ، لقد حدثتني عن رغبتها في طفل صغير ، تكون عيناه تشبهني .. اما لونه فعليك .
هالة : (تتجه نحوه) يومها ضحكت انت ، فتقدمت منك ووضعت يدي على فمك حتى لا تحدث كارثة . لقد قلت بصوت عال (تقلد صوت عباس) ترغب في طفل كما لو كانت هي التي ستتزوجني .
عباس : لو سمعتني ذلك اليوم لحدثت كارثة
هالة : لقد كانت تحترمك كثيرا ، كانت تقول لوالدي بغيابك لقد زوجت ابنتي برجل يشبهك ياعزيز ، وكان والدي يغضب لانه لم يشأ ان تشبهه .
عباس : كان والدا غبيا .
هالة : وقد سمعك ذات مرة تقول هذا الكلام .

عباس : ولم تحدث الكارثة .
هالة : بل كنا ننتظرها .
(فترة صمت)
عباس : (يبتعد عنها) اذن ، ها انت ترين انه لم يكن هناك خطأ ..
هالة : كان ذلك في البداية ، وحتى منتصف الطريق .
عباس : (بسخرية) منذ متى بدا الانحدار في تصورك ؟
هالة : الا تشعر به حقا ؟ انت ؟ .
عباس : من يكون تحت الماء .. لا يشعر بما يجري فوق السطح ..
هالة : حتى بعد ان قطعت كل هذه المسافة ، حتى بعد ان عدت من المحطة ..
عباس : لم اكن نائما على اي حال
هالة : (تنظر اليه بعمق) لاشك ان ثمة خطأ في التقرير ، حسبت انك كنت تشعر بالبرد ، وان اطراف اصابعك ترتجف ، فقد تذكرت الان انك بعد ان عدت ذاك الصباح ، واستلقيت على الفراش طلبت مني ان اعمل لك كوبا من الشاي، وطلبته ساخنا وثقيلا للغاية ..
عباس : حقا ..
هالة : الم تكن اصابع يدك ترتجف ، الم تكن بردانا .
عباس : كنت متعبا فقط ..
هالة : (تقترب منه اكثر) ولكنك لم تكن مريضا .
عباس : (يتجه نحو الحائط ويستند عليه) هالة .. ما معنى كل هذا الكلام ؟ .
هالة : تحسب انني لم اشعر بشيء .. يا عباس ، عندما يفقد الانسان شيئا ثمينا ، يفقد معها حتى القدرة على الانسجام . شعرت بذلك في كل شيء (تلتفت حولها) شعرت به في داخلي .. ثم حديثك ، في ملامحك .. لا .. بل حتى في الفراش .. الم تشعر حقا يا عباس كيف كنت باردة معك تلك الليلة ؟ حقا الم تشعر بذلك .. آه (تبتعد عنه ثم تقترب ثانية) اذا كنت لم تشعر ماذا اقول لك .. سوى انك فقدت اشياء كثيرة حتى القدرة على الاحساس الجسدي ..
عباس : كنت اشعر انك انت التي تغيرت .. فسرت الامر على انك تشعرين بكآبة .
هالة : (تضحك بسخرية) كآبة .. (بعد فترة صمت

قصيرة) نعم كنت اشعر بكآبة .. غير انك لم تحاول ان تعرف مصدرها ..

عباس : الم تكوني مريضة ؟

هالة : يا عباس . لا تبتعد كثيرا .. ابتعدت ما فيه الكفاية .. على الاقل لنظل على الطرف فليس بعد هذا التحول سوى السقوط النهائي ..

عباس : (ينظر اليها) كنت تتحدثين عن الفراش ، لقد اخبرتك .. كنت اشعر انك مكتئبة ..

هالة : الكآبة ، في الفراش يا عباس لها جذور .. لماذا لم تحاول البحث عنها ..

عباس :(كمن ضجر) آه .. امور كثيرة يا هالة ..

هالة : (تدور على الخشبة) من طبعي ، ان الاشياء التي تكدرني .. تنعكس على كل شيء في حياتي، ربما من طبعي ان اكون حساسة الى هذا الحد .. لكن كان بالامكان ان نتجاوز هذا المكان .. (تقترب منه وتنظر اليه) كنت تبذل جهدا جبارا معي .. ولكنك لم تسألني ابدا مابك يا هالة ..

عباس : اي خطوة خطوتها كنت موجودة . لماذا لم تساعديني على الانتباه ؟ .

هالة : هل كان ينقصك الانتباه فقط .. لا بل اشياء كثيرة كنت تبتعد عنها .. لو كان حقا الانتباه هو الذي ينقصك لادركت مسائل كثيرة كنت احركها امامك ، ولكنك كنت غائبا تماما ..

عباس : كان يفترض ان تنبهينني .

هالة : في اللحظة التي كدت انبهك فيها انحدرت .

عباس : (يضحك) بهذه السرعة .

هالة : (تبتعد عنه) لم استطع ان اركض وراءك ، كنت تنحدر بسرعة .

عباس : (بعنف) تكذبين ؟

(فترة صمت ، هالة كمن فوجئت به)

هالة : انت تعرفني جيدا ..

عباس : (يتحرك بعنف في المكان) لم اسقط .. لم .. انت (يلتفت نحوها ليجدها تنظر اليه بهدوء) هالة .

هالة : انا اكذب .

عباس : (يفقد اعصابه وبصوت عال نسبيا) لا ، لست غائبا ، كنت أحس واشعر .

هالة : والآن (تتجه نحو مقدمة الخشبة) ها نحن نقف على حافة ارجوحة .. كيف نتحرك ؟

عباس : تتكلمين عن نفسك ؟

هالة : لقد حدث كل شيء وانت بجانبي .. آه (بألم)كم أنا مرهقة .. ولكني احبك ، ستظل هذه مشكلتي ، عندما انفصل عنك سأبقى كزوجة وصديقة .. ولكني .. اعتقد اني لن اعود .. الى مكاني ..

عباس : هذا اختيار ..

هالة : ليس في الامر اختيار يا صديقي .. (بانفعال) لو كان ثمة شيء يحدث ، انفجار هائل ، كأن يتحرك الموقف كله ، ربما يمكن ان استقر ، بداخلي فوضى ، حدث ما يشبه الشرخ ، انه كبير وبحجم لا يمكن مداواته ، يبدو لي كما لو ان كأسا من الزجاج انكسر او سلسلة تفككت حلقاتها .. اليس هكذا ابدو ؟

عباس : حتى هذه اللحظة لست قادرا على فرز الامور

هالة : (بحزن عميق) لقد جعلتني محشورة في عنق زجاجة .. ماذا احاول الان .. (يزداد صوتها شحوبا) حزينة .. حزينة آه ..

عباس : ستفكرين في خيانتي .

هالة : (بعنف ، ولكن بصوت ضعيف جدا) لقد فكرت فيها وحدك ، بل ومارستها ..

(هالة تتجه نحو الحائط تحت ضوء ، الاضاءة الصاخبة عند الزاوية ، تستند على الحائط كما لو كانت ستسقط على الارض من الارهاق)

هالة : انا متعبة ، واشعر اني استنفدت كل قواي .. غير ان رعشة تحدث بداخلي ..

عباس : (وهو يشيح بوجهه عنها) هل نفترق ؟

« موسيقى تعبيرية هادئة .. هالة تنظر حولها ثم تتحرك .. تهدأ الموسيقى تدريجيا »

هالة : كطفلة مدللة تلعب في التراب ، لا تعرف ما تخبىء لها الاحلام .. تمر الايام ، الزمن يعبر فوق جسر من الخشب ، ولا تكبر الطفلة ، عشرون ـ ثلاثون عاما زمن صلد ، يجتاز الحدود ، يعبر الاسوار تكبر الاشجار وتشيخ (بانفعال هادىء تتجه نحو الجدار) تتقادم المنازل وينصهر الفولاذ ، الطفلة المدللة تبحث عن دميتها (تتجه نحو الدولاب بانفعال وهي تفتحه) الطفلة الصغيرة التي لا تفهم شيئا مما حولها ، لا تكبر ابدا (تخرج شريطا أحمر ومجموعة اوراق تنشرها على الارض) كل احلامها الوردية محاصرة (تنثر الاوراق تبعثر الشرائط وادوات الزينة فيما ظل عباس يراقبها بجمود) كانت تظن انها ستكبر يوما ما ، وستصبح امرأة تغري الرجال،

تفهم الحب على انه رغبة جسدية ساخنة او (تلتفت نحو عباس بعصبية) لكن الطفلة ظلت لا تعرف شيئا ، كل همها ان تجد دميتها (تيأس من البحث في الدولاب تتجه نحو كومودينو التواليت تبحث فيها من جديد وتنثر الادوات) حفلات وسهرات حتى الصباح رجال انيقون يضعون ربطات عنق سوداء على هيئة وردة ورجال (بعصبية زائدة) اخرون ملابسهم ملطخة بالزيت رائحتهم داكنة ، يتعطرون برذاذ الحديد،

فقراء واغنياء (ترفع رأسها) جلادون وسياط ، كنت (تقذف بزجاجة الكولونيا على الحائط) اين الدمية ؟ كنت قد وضعتها هنا .. تلك الطفلة التي لم تكبر (تقذف بصندوق صغير على مرآة التواليت فتنكسر ، عباس ما زال يرقبها بجمود ، تعثر يدها في الزجاج)

كان كالبحر يصخب أمواجا ، تتكاثر وتصعد نحو السماء ، نجوم كثيرة هوت .. (بصوت حاد) الطفلة التي تلعب في التراب لم تنس ابدا كيف يضربونها كانت تجلس وتكشف عن ساقيها امام الاطفال ، بعفوية . لم تعرف شيئا عن الجنس ، لم تكن تدري ان الاولاد محرم عليهم ان يلعبوا مع بعضهم يمسكون بها ويضربونها تصرخ فيها امها ..

(صوت امرأة) : لا تلعبي مع الاولاد والا ضربتك. كانوا جميعهم يضربونها على المؤخرة ، لكنها لم (تلتفت نحو عباس صارخة) لماذا يضربون الاطفال دائما على مؤخراتهم ؟ .

(تقف مواجهة عباس) ذات يوم كانت عشية اذكرها الآن ، كم كانت حزينة ، (تذهب نحو الحائط وتلتصق بوجهها عليه) لعبت مع ابن عمي سهرنا حتى العشاء ، جئنا معا وعند باب المنزل قبل ان تدخل الطفلة ضربوها على مؤخرتها وعلى وجهها حتى سال الدم من فمها .. وعندما التفتت خلفها وجدتهم قد طردوا الصبي صرخوا فيه الا يعود مرة اخرى الى هذا المنزل .. بعدها لم تعد الطفلة الى ابن عمها ..

في تلك الليلة لم انم ، اختلطت كل الالوان في عيني رايت احلاما كثيرة ، كانت عيناي مفتوحتين حتى الصباح ،

(تتحرك في كل الاتجاهات) رجال عرفتهم ، تحدثوا في كل شيء ، شربوا كل شيء ! وسهروا حتى الصباح وانا امامهم جامدة كالصخرة ، ينظرون الي ، لم اشاركهم الحديث ولا مرة .. (بعد ان تيأس تعود نحو عباس وبيدها دم)

عباس : الدم يسيل من يدك يا هالة !

هالة : انتظرت طويلا ، اردت الزمن ان يجري ، غير ان الطفلة ظلت في مكانها .. آه .. لقد ركض الزمن بما فيه الكفاية .. كل شيء يكبر ، حتى الاطفال يكبرون ، يشيخون (تجري ناحية اللوحة المعلقة على الحائط وتنتزعها) حاولت ان اكون طبيعية ، اردت ان افهم ما يجري حول (تمزقها على المقعد) لا لست الطفلة التي لم تكبر .. (يبدو عليها الارهاق) تنهار الطفلة ، يعجز الطبيب النفسي عن اكتشاف جذور المرض .. (تلتفت نحو عباس) اكنت حقا مريضة ؟ هيا اخبرني ، (تندفع نحوه ..) اخبرني .. (بصوت ناعم وشاحب) تكسرت في اعماقي كل جذوة او رغبة في الحياة (ترفع يدها في الفضاء) اشعر بانحسار الافق من حولي (يضعف صوتها اكثر) تتلاشى الاشياء .. (تتجه نحو مقعد امامها تنهار عليه) ضباب ، مرايا مهشمة ، افاق بعيدة لا تقترب وجوه من الكرستال تتراقص ، اصوات بعيدة ، (تنهار يداها على حافتي المقعد) عباس .. انني .. اذ .. اكبر .. لم اعد طفلة ..

« الاضاءة تزداد شحوبا في بعض الزوايا ، ترتفع موسيقى كلاسيك هادئة حزينة ، يتجه عباس نحو المقعد الذي سقطت فوقه .. ينظر اليها ، يفتح ربطة العنق .. يزداد الظلام .. ترتفع الموسيقى تدريجيا » ..

ستار ..

■ جليل القيسي

وداعاً ايها الشعراء

مسرحية في فصل واحد

حديقة واسعة من الحدائق التي تعج بالزوار في الربيع وبالاخص أيام عطلة الاسبوع .. في الجهة اليسرى شجرة كرز . من بعيد تشاهد بيوت خشبية ، وصليب كنيسة يلمع .. ارض الحديقة ملأى بالاوراق الذابلة .. بين حين واخر تهب موجات من الهواء تحمل معها انغام أرغن لاحدى ـ كانتات ـ الموسيقار باخ .. يدخل فنسنت فان كوخ بخطوات مشلولة .. مريض ، متعب ، حزين ، شاحب ... يتكلم تارة بمنتهى الحزن ،واخرى بهذيان ، ثم بألم ، وبمنطق جميل ..

كوخ : (يستمع الى نغمات الارغن .) آه ، بوسعي ان اتخيل باخ العظيم جالسا خلف اورغن الكنيسة يبحث عن الايمان .. عن اللحن ... ايه ، كان باخ يبحث بلجاجة ويستلهم من الطقوس الدينية ما يخفف عنه الخوف ، والخضوع ، ولسعات الندم .. (يخرج غليونه .. يدخن بشراهة ، ويتابع بقايا اللحن الذي يتلاشى برفق ...) باخ مخيلة عظيمة .. (يردد مقاطع من اللحن بفمه ، ويتأمل شجرة الكرز .. يتوقف عن ترديد اللحن .. يخاطب الشجرة) أانت الاخرى مريضة ؟ (يمسك ساق الشجرة ..) مثلي مفعمة بالضجر .. ايتها الشجرة الجميلة ، ترى اينا خلد الاخر ! . انا في لوحتي ، أم انت كوجود ... ؟(١)

لايام طويلة تعبت وانا انقلك برفق ، بصمت



الى القماش .. (وقفة) لكن انت الان اجمل.. يا الهي كم تبدين شهية ، ورائعة الان تحت هذه الشمس العسلية .. شمس الخريف ... آه ... (لنفسه) أواه يا فاوست لكم كنت على صواب وانت تردد : ايتها الدقائق توقفي لانك جميلة .. (يتأمل الشجرة) انت الان اجمل بكثير تحت هذه الشمس العسلية . يوم رسمتك كنت كائنة اخرى .. كم تأملتك ، وكم درت حولك ، وكم غيرت فكري ، ومكاني ، والواني الهي ، مثل الساحرة تبدين الان في شكل اخر الان . (تهب موجة هواء ، وتدفع بالاوراق الذابلة هنا وهناك . ينحني ويلتقط ورقة) صفراء كما لو مصابة بالتدرن .. (يتنهد بعمق) ايه ، بعد ايام يأتي الشتاء ، ثم الربيع ، وتأتي مع الربيع الامال ، والاحلام ، والحب .. تكرار ممل وجميل .. آه ، ايتها الطبيعة الرائعة وحدك فقط تعرفين لغة حضارتك الداخلية . وحدك مثل برتويس (٢) تتشكلين مع مواسمك ... (يدخن ويردد مقاطع من لحن باخ ... يدور حول الشجرة .. يلقى نظرة الى السماء ..) يا لها من سحب مهاجرة جميلة .. ترى اي رسام يستطيع ان يرسم تلك السحب الفوارة وهي تهاجر .. آه ، تهاجر الى اين ؟؟ ربما الى تلك الجزر البعيدة . الى تاهيتي حيث يعيش غوغان الحبيب .. غوغان . (بصوت في منتهى الحزن) آه ... اين انت الان ايها المبدع الكبير .. اين انت يا من كنا ندس انفسنا رغما عنا في لوحاتك العظيمة ، وفي كلماتك الحلوة .

(وقفة) ايه ، غوغان العنيف كان يفتح لنا دائما قلبه لنولج منه الى ابواب الدنيا كلها.. (بصوت راعش) تعيش الان وحيدا .. (يخاطبه كما لو ان غوغان امامه) غوغان ،اعرف هربت تبحث عن الجمال النقي.. عن الارتعاشات الصافية ، عن التأجج الحقيقي ، عن الحماسة.. (بصوت مخنوق) اعرف ، انت يا غوغان مثل فلاسفة اليونان (يطلق ضحكة قوية) آه ... لالالا ... لا تسخر مني .. بالضبط مثل فلاسفة اليونان تؤمن ان الفزع الكامل هو الشرط الضروري ليصبح الانسان حكيما ، وخالقا للجمال . (وقفة .. يدخن) ترى اي شيء اخر هناك اضافة الى الغابات الواسعة، والبحر الشبيه بالزمرد ، والطيور الملونة .. وحدي يا غوغان اعرف كم كنت ضامئا للترحال، ورؤية الجزر البعيدة ، البرجوازية يا غوغان راحت تعفن النقاء ، والجمال هنا .. آه ، ليتني اراك وانت تسير في الادغال حاملا فرشاتك، وقماشتك تتصيد المناظر ، والنساء السمراوات الناعسات بائعات المانغو ... (يطلق ضحكة هستيرية) عاشق كبير انت ... لكن هل يعقل انك لم تتعب ؟ الم تضجر يا من حارت بك باريس كلها .. (بصوت هامس) الم تمل الرتابة يا غوغان في الادغال ؟ آه ، كم تملك من قوة ارادة يا غوغان .. (وقفة .. صمت . تسمع مقاطع من بقايا كانت باخ ...) آه ، ايها العزيز وهل يوجد في الدنيا فن مقنع وجميل لا يكلفنا الكثير ، بل الكثير جدا .. (يستمر اللحن ، يردد هو الاخر مقاطع منه ...) غوغان هل تتذكرني بين حين واخر ؟ ربما .. لا اظنني من النوع الذي انسى .. ها ها ها ها.. اليس كذلك ؟ حتما تتذكرني ، وتردد في سرك: انه انسان طيب ، ونقي ، ومضطرب ، لكن تنقصه روح المرح .. ها ها ها ها .. (بهمس) آه ، ترى يا غوغان هل يمتلك مثلي روح المرح وقد عاش طفولة مليئة بالخوف ، والخضوع ، والاضطهاد .. (بصوت حزين وخافت) كنت دائما مكدر الخاطر ، مقبوض القلب رغما عني .. (يبتسم ، ثم سرعان ما تنقلب البسمة الى ضحكة هستيرية) وانت ؟ آه

منك .. رغم تقطيبتك كانت الغبطة تضيئك من الداخل باستمرار .. أيها اللاابالي ، وهل مثلك يعرف اليأس . ابدا ... ابدا ... كنا جميعا نتعجب من صلابتك ، من صبرك ، من عنادك.. غوغان ، لماذا قلت لي في رسالتك ، عندما تتذكرني تتذكر دموعي .. دموعي التي تخاف منها .. اي دموع تقصد ؟ دموعي الصامتة ؟ وهل حقا ان الدموع الصامتة رهيبة جدا ... (وقفة .. يشعل غليونه مرة اخرى . يدخن بشراهة ..) ايه يا غوغان ، يوم عرفتك كنت افور بالحياة .. كنت اقول لك ، لنعمل بسرعة الريح ، وكنت تقول لي : تريث يا فنسنت .. (بعصبية) كنت اقول: غوغان ، كميل ديمولان(٣) في الثالث والعشرين من عمره هدم سجن الباستيل .. وكنت تجيبني ببرود : صحيح ، وهل بناء الكاتدرائيات العظيمة لعبة .. ها ها هاها . (يتوقف .. يدخن بشراهة .. يستند الى ساق الشجرة . تسمع اصوات مختلطة ، وتعليقات ، وضحكات متقطعة .. اصحاب هذه الاصوات لا يظهرون على المسرح .ينظر كوخ اليهم بانتشاء ..)

صوت فتاة شابة : (برقة) ياعزيزي ، هكذا الخريف دائما حزين ، يأتي ليصيب كل شيء في الطبيعة بالتدرن ..

صوت رجل : ويجعل كل هذه الطبيعة الثرية افقر من العدم .. (الجميع يضحك ...) آه ، حتى باريس الجميلة تبدو ارملة في الخريف .. (ضحك قوي)

صوت رجل ٢ : لكن اسمعوا ، رغم هذه الكآبة الممضة ، لنعترف ان للخريف مذاقا خاصا ...

صوت فتاة شابة : اجل .. مذاق حامض .. مذاق كئيب .. اوه ، لا لا تمزح رجاء .. اي مذاق ؟ باختصار ، ان الطبيعة تغفو في الربيع مثل طفل متعب ...

صوت رجل ١ : ماذا !! تغفو ! بالعكس يا عزيزتي في الخريف تزار ، في الخريف تبدأ زفيرها ، وشهيقها الغاضب ..

صوت فتاة شابة : ربما .. في الخريف اشعر بحزن ، وبحنين لاشياء لا اعرفها .. (وقفة) هيا لنتمرن في الهواء الطلق .. امامنا اسبوعان فقط لتقديم المسرحية .. (بانتشاء) اجمل شيء في هذا الموسم المقبض اننا ندفن انفسنا اما في التمارين على المسرح،او في حفظ كلمات كورني الصعبة هيا افتحوا الصفحة ١٠٧ .. نعم نتدرب نحن الان في المشهد السادس .. اقرأ ياشيخ هوراس .. (بسخرية) الشيخ هوراس يقفز من اعماق روما القديمة هنا الى هذه الحديقة(٤) .. طيب .. ابدأ يا عزيزي هوراس ..

الشيخ هوراس : (يقدم هذا المشهد من المسرحية كما لو ان الممثلين على خشبة المسرح .. وحبذا لو يقدم بأداء مسرحي مؤثر) .
هل جئت يا جوليا تبشريننا بالنصر ؟

جوليا : بل جئت بنتائج المعركة الوبيلة .
لقد غلب ابناؤك وخضعت روما لالبا فمات من الثلاثة اثنان ، ولم يبق غير زوجها .

الشيخ هوراس : يا لها من عاقبة مشؤومة لمعركة مؤسفة !
تذل روما لالب ولا يبذل في الذود عنها اخر انفاسه . لا لا .. يستحيل ان يصح هذا ..
لقد خدعوك يا جوليا .. يستحيل ان تخضع روما وولدي على قيد الحياة . انا ادرى بدمي، وهو ادرى بواجبه .

جوليا : الاف مثلي استطاعوا ان يشاهدوا ذلك من وراء اسوارنا .. لقد اثار اعجاب الناس .. ولكنه حينما راى نفسه وحيدا امام خصوم ثلاثة يوشكون ان يحيطوا به نجا بنفسه هاربا.

الشيخ هوراس : وجنودنا الذين خانهم ، الم يعثروا عليه ؟ هل الجأوا هذا الجبان الى صفوفهم ؟

جوليا : لم ارد ان ارى شيئا بعد هذه الهزيمة المنكرة.

كوخ : (يصفق بحماس ..) اي القاء رائع .. لو كان كورني حيا واستمع اليكم ، آه ، حتما لقبلكم بحرارة .. (تنتابه حالة من حالاته الانفعالية ..) انت رائعة يا جوليا .. يا لك من فتاة خلابة الشمائل .. حتما ان كورني تخيل جوليا تشبهك تماما .. يا لقسمات وجهك .. تشبه قسمات وجه طفلة .. (بحماس اكثر) بوسعي ان ارسمك ..صدقيني بوسعي ان ارسم حتى صوتك الرقيق العذب .. (يضحك) لا تسخري يا جوليا .. آه ..اقسم ان صوتك اجمل من صوت اسرافيل ... اتعرفين من هو اسرافيل ؟ لا .. لا .. حسنا ، انه عازف القيثار الملائكي ، وصاحب الصوت الارخم بين كل مخلوقات الله ..

(بحزن) جوليا ، سوف ارسمك ذات يوم من مخيلتي .. انني امتلك خيالا حارا يا جوليا، وبوسعي ان استرجع كل شيء واضعه تحت هيمنتي ... (وقفه . بخوف .. وخجل) اعيدي ولو جملة من كورني ، لانقش صوتك

بقوة في مخي .. هيا ايتها الملائكة .. جوليا اعتبريني جمهورك .. انا اقوى من مائة مشاهد .. هيا . اعيدي احدى تلك الابيات الجميلة .. عن المعركة ... من الذي انتصر... هيا .. (وقفة . صمت ...)

صوت فتاة شابة : انه ذاك الرسام المجنون الذي قطع اذنه قبل مدة .. لنذهب . (يبتعدون .. كوخ يصفق ... بصوت حزين ووجع) .

كوخ : ايه يا جوليا .. هنيئا للذي سيعرف ذات يوم مفاتيح قلبك .. ايه ، ستثيرين ، وتذهلين ، ربما وتلهمين الكثيرين بألهامك الانثوي ... (وقفة .. يدخن بشراهة .) المراة ...... من غير المراة تستطيع اكتشاف جمال الروح عند الرجل ... ربما لهذا السبب نجد لوتريك(٥) المدمن على النساء ، دائم التوهج ، والفرح، والسخرية ، والعربدة ... (صمت ...)لكنني

اعرف كم يعاني لوتريك رغم مرحه من الاحتراق في اعصابه ... (وقفة .. فجاة يطلق ضحكة قوية ..) النساء يتهافتن عليه بجنون ، ويهربن مني ... لماذا ؟ ماذا في وجهي يجعل النساء ينفرن مني .. هل حقا انا قبيح ؟ الهي حتى كريستين[٦] الشوهاء ، الحدباء ، المومس ، رفضت كل مساعداتي ، وحناني ، وهربت ... وارسولا ، ابنة خالتي ، لا اعرف لم ارتعبت مني ، ومن عواطفي ، وحماسي .. الهي ، ترى هل حظي في الحياة ان لا احصل على المراة التي اهواها بعمق ، بل حتى التي اعطف عليها . ؟ لماذا ؟ هل لانني عندما احب ، احب باخلاص ؟ ايه ، ربما ثمه حماقة في الاخلاص ... (وقفة) وغوغان ، يا الهي ، النساء يقعن على قدميه وهو يصفعهن .. (بصوت هامس وحزين) وانا ... كلما محضت حبي لواحدة بصدق رجع الي بالمآسي.. (بغضب ، كمن يعاتب ..) لم لا يتريثن قليلا ليجدن أي روح صاخبة ، وهادرة احمل بين جوانبي ... لم لا يتريثن ليعرفن اي قوة بصيرة امتلك ، واي الاشياء اللامرئية اراها مخبوءة هنا وهناك ... (كمن يبكي) يا الهي ، لقد امتلأت بالحب للجميع ، ولكن لا احد باستثناء ثيو العزيز[٧] محضني حبه .. (يصرخ) ثيو .. ثيو ... (يشعل غليونه بيد مرتجفة .. يدخن ، ويدور حول ساق الشجرة .. يصرخ) من يا ثيو يستطيع ان يهدىء صراعاتي الداخلية .. ثمة اعاصير من الافكار ، والالوان ، والمواضيع تزلزلني من الداخل .. (كما لو يخاطب ثيو أمامه) ثيو لقد وصلت حدا من العذاب حتى ان اكبر نجاح بعد الان لايستطيع ان ينقذني .

الفقد ، والفشل ، وسخريات النقاد ، وعبث هذا القطيع من الفاشلين ، وهذا التآمر الصامت والمتعمد ، افقدت روحي بهجتها وامالها ... (بصوت مثل الفحيح) انني في طريقي الى الجنون .. كيف يبدأ الجنون يا ثيو ؟ يبدا بسلسلة من الانتكاسات .. آه ، وحياتي كلها كانت انتكاسات وحدي يا ثيو من يعرف هذه الحقيقة ... انني عندما انظر الى افق حياتي ، والمشاريع التي رسمتها عليه ، ماذا ارى ؟ ... متاهات ... شقاء ... انا الذي دائما وابدا حلمت يا ثيو ان تكون مشاريعي نبيلة ... (وقفة ... بغضب والم) فشلت كبائع لوحات .. برجوازيون قذرون تكلموا عني بعدائية .. يبتاعون اللوحات الميتة ويدفعون ببذخ .. يشمئزون من رؤية الفلاحين والعمال في اللوحات ... وعندما اقول ان كل شيء في اللوحة يجب ان يتحرك ، النقاد يضحكون ، ثم يسخرون .. الهي ، يضحكون عندما اقول انني عندما ارسم ارى حركة كل شيء .. ارى ما حدث ، وسيحدث في الطبيعة ، في الجدار ، في الاشجار ، في الوجوه ..

ثيو ... ماذا اقول بعد .. فشلت كمدير مدرسة ، وكبائع كتب ، وكقس ، وكعامل منجم .. آه يا ثيو ، هناك في اعماق المناجم شعرت مع العمال اي ظلم رصاصي ينصب على هذه الشريحة الطيبة من البشر .. اي حياة بليدة ، فاترة ، وتافهة هيئت لهم .. ليتني اعرف ماذا يجب ان اعمل من اجلهم .. اي اخي الطيب ، انني اثقلتك بطلباتي الكثيرة .. بتذمري ، بحالتي اليائسة ، بفقري ، بخيباتي ، بآمالي الكاذبة .. (يبتسم) انت رائع يا ثيو .. وكريم جدا ... ومسامح ... لم تبخل علي بشيء ... ان كل هذا يعذب ضميري .. واخيرا ، لم الاستمرار وقد فهمت جيدا بانني فنان فاشل .. وما ذنبك ، وذنب جوهانا[٨] ان تتحملا حساسيتي العالية ، خيباتي ، فقري ، معاناتي . ايه ، يا ثيو ، لسنوات ظللت اتفاءل رغم بؤسي ، وفقري ... اتعرف يا ثيو ما معنى ان تأخذك الحيرة في دوامتها ؟ ... لا لا ... يكفي ... اتذكر سخرية والدي مني ... بل ، كيف ابدو لعائلتنا البيوريتانية ؟ انسان عاطل ، تافه .. مضطرب .. (يأتي لحن باخ بشكل خافت ..) ثيو ، اتعرف ان لوحاتي التي عندك ، وتلك التي في غرفتي الصغيرة ، عانيت حد النزف في رسمها ؟ الاعمال العظيمة يا ثيو ليست صدفة .. لا لا ... الاعمال العظيمة ارادة ، سهر ، عمل ... آه ، يا ثيو الحبيب ، لو فقط تعرف الايام ، والليالي التي قضيتها وأنا ادرس لوحات ديلاكروا ، روبينز ، الرسم الياباني ، ديكا ، غوغان العزيز ... وذاك العملاق رامبرانت الذي رسم الضوء الحقيقي وهو يسقط على الوجه القبيح ..

(وقفة .. يسمع صوت امراة دون ان تظهر على المسرح .

صوت امراة : كم الساعة رجاء ..

كوخ : (يتأملها) لست ادري .. ولكن الشمس

ستغيب بعد اقل من ساعة ..

صوت امراة : الا تحمل معك ساعة ..

كــوخ : لا ..

صوت امراة : عجيب ... (بصوت خافت) اين ذهبت هذه الطفلة .

كــوخ : (يطلق ضحكة هستيرية) عجيب ! لماذا ؟ انني لا اجد لها ضرورة ..

صوت امراة : لا تجد لها ضرورة ..

كــوخ : (مازحا) ثم كل شيء واضح يا سيدتي .. صباح ، ظهر ، مساء .. ثم ليل ...

صوت امراة : (تضحك) آه ... هل ... هل رايت طفلة مرت من هنا .. طفلة في الثامنة ...

كــوخ : (يستمر في المزاح) اسمها جوليا ... طويلة ونحيفة . زمردية العينين ..

صوت امراة : لا لا لا ... طفلة في الثامنة ...

كــوخ : ترتدي فستانا ازرق ، وفوق راسها قبعة بيضاء ..

صوت امراة : لا لا لا ...

كــوخ : رايت طفلة اخرى ترتدي معطفا بلون الفستق.. وفستانا بلون الكرز .. لا لا .. رايت طفلة بلون الفراشة ... انني احلم باطفال ملونين ..

صوت امراة : (بخوف ..) هل تعاني من شيء ايها السيد (لنفسها) غريب امر هذا الرجل ..

كــوخ : ماذا ؟ اعاني .. ها ها ها ها .. اعتقد حتى هذا الهواء يعاني .. ها ها ها ... ربما يعاني من ملل الدوران حول هذه الكرة الاهليلجية .. ها ها ها هذا صحيح يا سيدتي .. الا تعتقدين ان هذه الشجرة الصلعاء تعاني ...

صوت امراة : انت لا تبدو طبيعيا ابدا ..

كــوخ : سيدتي الم تتألمي ولو مرة واحدة .. الما حقيقيا

صوت امراة : انت تهذي ... (بصوت خائف) انت كثير الشبه بذاك المجنون الهولندي الذي قطع اذنه .. (تهرب ..) .

كــوخ : سيدتي ... لا تهربي ... (لنفسه) حتما ذهبت لتشكينني الى العمدة ... (وقفة .. تحط مجموعة عصافير على شجرة خارج المسرح ... تزقزق بصخب .. يتأمل كوخ الشجرة .. يطلق ضحكة خافتة ...) عندما اقول لزولا(٩) ان الفنان كائن جمالي ، يقطب، ويفكر ، اما لوتريك فمثل طفل صغير من فرط فرحه يحتضنني ... ايه ، حتى هذا الكاتب الرائع سخر مني ... ماذا قال عني ... حتى عمال المناجم بداوا بالرسم ... يالبؤس الرسم .. شكرا يا سيد زولا .. لو تريك يستمع الي بحنان .. لانه كمبدع كبير يعرف ، ان العمل الفني الرائع يثير العاطفة الجمالية الى حدودها القصوى .... (يسمع صوت رجل عجوز ... الرجل العجوز هو الاخر لا يظهر على المسرح).

صوت رجل عجوز : مساء الخير ايها السيد .

كــوخ : مساء الخير ..

صوت رجل عجوز : من مدة وانت واقف لصق هذه الشجرة .

كــوخ : (ينظر باتجاه الرجل العجوز ... يتأمله جيدا ... بصوت خافت لنفسه) رجل عجوز ... كمش البرد وجهه ، لكن لم يكمش فضوله ..

صوت رجل عجوز : لقد اخذ الجو يبرد على نحو فظيع .

كــوخ : (ملاطفا) نحن على ابواب الشتاء .. لقد تأخر هطول الثلج كثيرا ..

صوت رجل عجوز : من مدة وانا اراقبك .. كنت جالسا هناك .. الا تشعر بالبرد ، وانت لا ترتدي ملابس سميكة ..

كــوخ : لا .. لا .. (بسخرية) لدى فائض كبير من الحرارة في الداخل ...

صوت رجل عجوز : (هو الاخر ملاطفا ..) لابد انك شاعر ..

كــوخ : (ضاحكا بصوت عال) هكذا الشعراء فعلا .. دائما لديهم فائض من الحرارة ، والمعاناة، والعذاب ... للمناسبة ايها العم ، لم هذا الظن من النظرة الاولى ..

صوت رجل عجوز : (ضاحكا هو الاخر) يقولون ان الخريف يلهم الشعراء ..

كــوخ : (يكلم نفسه) رجل عجوز ، نشط ، مليء بالحياة ، في طريقه الى بيته يطلق فكاهة هادئة وحلوة .. شيء رائع .. (وقفة .. يخاطب العجوز ...) الخريف فقط ..

صوت رجل عجوز : لا لا ... اوه ... الشعراء ، لا موسم لهم ، انهم مثل الطبيعة لكل فصل يغنون ... (وقفة) اذن انت شاعر ..

كــوخ : نعم ... لكنني شاعر بدائي ...

صوت رجل عجوز : بدائي !! ؟ كيف ؟

كــوخ : اكتب قصائدي بالفرشاة ، والاصباغ .

صوت رجل عجوز : لا افهم ..

كــوخ : هل تريدني ان اكتبك بكامل هيئتك .. مــن قبعتك الى حذائك .. قف ... لا تتحرك ... دعني اتأملك ..

صوت رجل عجوز : (كمن يحاول ان يذهب ...) ماذا .. ماذا تريد ...

كــوخ : امستعجل ..

صوت رجل عجوز : تقريبا ..

كــوخ : (بعد ان يتأمل طويلا) .. هل انت سعيد ايها العم ..

صوت رجل عجوز : هذا شيء خاص بي .. مع ذلــك بوسعي ان اقول لك انني الان في هذه اللحظة سعيد ...

كــوخ : كيف ..

صوت رجــل عجوز : كيف ؟ اننا نتكلم عن الســعادة بمفاهيم مختلفة ، لكننا وهذا مهم جدا ، فــي الاخير نطلبها جميعا .. اليس كذلك ؟ طيب.. اسمع ، انني الان ذاهب لزيارة صديق عزيز ، صديق صباي .. حسنا ، وعد ان يعزف لــي سوناتا ــ ضوء القمر ــ لبيتهوفن .. انه عازف ماهر ... ثم وعدني بقنينة خمر بوردو معتق.. ماذا اريــد اكثر .. بيتهوفن ، خمر بوردو ، وذكريات جميلة عن الصبا .. اذن ، فانا سعيد ... وداعا .. وليلة هانئة ايها الشاعر ... (يذهب الرجل العجوز ... يشعل كوخ غليونه ، ويدخن بشراهة .. يسير جيئة وذهابا . يدور حول الشجرة .. يسمع صوت الارغن ، مــع ترتيلة كنسية ... يستمر اللحن ، ثم يتلاشى برفق ..)

كــوخ : يذهب الى صديق صباه.. عجوز طيب لا تنقصه روح المرح .. رائع .. ذكرني برجل في مثــل سنه في آرلي(١٠) قبل ثمان سنوات .. ارادني ان ارسمه ... ايه ، ثمان سنوات من الان كنت في آرلي .. يا لايام آرلي في الشتاء .. الســماء تستقبلني بالثلج ، وتشع المدينة مثل البلور ، وتتفجر في الاعماق الرغبة للرسم ، وتجسيــد العالم كماسة بيضاء ... آه ، والربيع يأتــي بالافراح ، والالوان ، وافواج من الطيور الملونة ... الهي ، يكاد الانسان امام هذا الربيع العظيم يحس ان بوسعه ان يرسم الطبيعة حتى دون ادنى موهبة .. (يدخن) كنت ارسم بحماس في الغرفة في المزرعة ، في المقهى ، في الحقــل ، فوق الرصيف ... آه ، يا لمنظر الحقل في آرلي .. العمال ، والفلاحون كانوا يثيرون في اعظم الشوق للعمل .. (يدخن .. بتوتر .. والم..) ثيو ، لا احد سواي يعرف كم متعب لحد النزف انا .. بالنسبة لي انتهى كل شيء .. (يــأخذ انفاسا طويلة من غليونه ، ثم يلقيه بعيدا ...) بوسع الانسان في مثل وضعي ان يمنح نفســه راحة ابدية .. (بصوت في منتهى الحزن) اصافحك ايتها الحياة الحلوة .. الان اعرفانني كنت شجاعا لانني اقلعت في بحرك العاصــف بعناد ، وباشرعة ممزقة ... اجل بعناد فنان.. (صمت ..) آه ، غوغان الحبيب اشــد على يديك .. اي غم رهيب خلقت لي بتركك اياي وحيدا ... اقبلك يا لو تريك ... وياكــل الاصدقاء ... واخيرا ، انت يا ثيو ، ارجوك اعف عني .. (وقفة ... يردد هذا المقطــع لشكسبير ــ برفق) ما الحياة الا طيف يمضــي الى زوال .. او ممثل لا حول له يخطر ويتنقل على المسرح .. ثم لا يسمع منه بعد ذلك .. (يخرج مسدسا . يوجــه فوهته الى راســه ويضغط بسرعة .. مع صوت الاطلاقة يقفز ، يترنح ، ويدور حول نفسه .. يصطدم بساق الشجرة ، ثم يسقط برفق .. بصوت حزيــن وذابل) ثيو العزيز اسف ، واعرف انني افسدت عليك وعلى زوجتك عطلة يوم الاحد ... ثيو ، ما كان بوسعي بعد كل تلك الخيبات المزلزلة ان اهدىء صراعاتي الداخلية . اعرف انك تحبني كثيرا . (بصوت مخنوق) اتذكر طفولتنا ... كنا نتخاصم على قطعة الجبن ، ونتضارب .. اتتذكــر وجــه والدتنا وهي تتأفف من خصامنا .. ثيو ، لا تــدع جوهانــا الطيبــة تبكي .. وداعا .. احبكم جميعا ..

١ ــ لكوخ لوحة جميلة باسم « شجرة الكرز » .

٢ ــ برتويس : هو في الاسطورة الافريقية عجوز البحر المتكهن يتشكل باشكال عديدة .

٣ ــ كميل ديمولان : احد قادة الثورة الفرنسية .

٤ ــ هوراس : عنوان مسرحية لبياركورني .

٥ ــ هنري دي لوتريك : الرسام الفرنسي الشهير والصديق الحميم لكوخ .

٦ ــ كريستين : موسس التقطها كوخ من الازقة .

٧ ــ ثيو : الاخ الوحيد لكوخ وصاحب محل لبيع اللوحات .

٨ ــ جوهانا : زوجة ثيو . ٩ ــ اميل زولا : الكاتب الفرنسي الشهير .

١٠ــ آرلي : مدينة في جنوب فرنسا .

فراشات ملونة

جليل القيسي

محمود ٧٠ سنة
سلوى ٦٥ سنة ..
غرفة اعتيادية .. بابان في الجهة اليمنى .. باب في الجهة اليسرى .. نافذة تطل على ساحة بيت آخر ، وحديقة لا تريان .. من خلال النافذة يمكن مشاهدة أغصان من أشجار الرمان ، والتوت .. على الجدار تقويم كبير .. صورة كبيرة لفتاة جميلة في اطار ذهبي .. أسفل مكتبه أكوام من الكتب والمجلات ملقاة هنا وهناك باهمال. يرن جرس الباب الخارجي .. تدخل سلوى من جهة اليسار ، وتهرول باتجاه الباب في الجهة اليمنى ، وهي تردد :

سلوى ـ نعم . نعم .. دقيقة .. واثقة انه أحد أولئك الصغار يعبث بالجرس .. الهي ، مع الربيع هم أيضا مثل الزنانير الهائجة يبدأون بالطنين في الازقة .. نعم .. نعم .. (تفتح الباب ... يدخل ساعي البريد)

ساعي البريد ـ بيت السيد محمود عاصي ..

سلوى ـ بالضبط .. تفضل ..

ساعي البريد ـ (يسلمها مظروفا) برقية .. تفضلي .. وقعي هنا رجاء .. هنا .. شكرا ..

سلوى ـ (تحدق في البرقية باندهاش .. غير مصدقة نفسها . ينصرف ساعي البريد ..) ممن يا ترى ؟ (بصوت عال) آه .. هل شكرت ساعي البريد .. شكرا ... شكرا ...

(تتأمل البرقية بامعان) لا أستطيع ان اقرأ بدون نظارتي .. (تهرول باتجاه الباب في الجهة اليسرى .. بعد قليل ترجع وتذهب الى النافذة .. تزيح الستارة ، وتقرأ بصوت راعش ..) عزيزتي ماما ، وعزيزي بابا . سأكون وزوجي ، والصغير كرم عندكم في العاشر من حزيران ... مشتاقة لكما جدا ... جدا ... قبلاتي ... جميلة .. (تتنهد بعمق . بذهول غير مصدقة نفسها) وأخيرا بعد غياب سنوات ... (تتأمل البرقية .. تدور حول نفسها .. فجأة تنحدر الدموع من عينيها .. بصوت خافت وحزين) وأخيرا .. (ترفع نظارتها وتمسح دموعها ... تقبل البرقية مرات . تنادي من خلال النافذة .) محمود ... محمود .. آه .. رغم ضعف بصره لا يتعب من هندسة هذه الحديقة ... يستحيل ان يمل القراءة ، أو العمل في الحديقة ، ومتابعة الفراشات ، والزهور ... (تنادي) محمود .. محمود .

صوت محمود ـ نعم يا سلوى .. ماذا ؟

سلوى ـ تعال يا عزيزي .. تعال ..

صوت محمود ـ وهل ضروري ان اجيء ... تعالى انت .. انظري ، ألم أقل لك ان زهور الاشرفي الصفراء ستبرعم هذا الربيع .. أي لون مثير ...

سلوى ـ لدى خبر رائع .. خبر مثير .. آه ، وحدي فقط اعرف أي فرح كبير سيغمرك يا محمود ..

صوت محمود ـ هل وصلني كتاب جديد ؟

سلوى ـ لا .. لا لا ..

صوت محمود ـ رسالة من صديق احبه جدا ..

سلوى ـ لا .. ربما ... لا ... ربما نعم .

صوت محمود ـ (ضاحكا) اي جواب مضحك هذا يا سلوى .. (بصوت فيه حب وحنان) انظري يا سلوى ... وأخيرا أزهار النرجس .

سلوى ـ ماذا عنها ؟؟

صوت محمود ـ اتذكرين !؟ زرعت فسائل منها لمجرد

التجـربة .. آه ، ها ها ها ... انظري ... تفجرت مع الربيع ..

سلوى ـ محمود ... تعال يا عزيزي ..

صوت محمود ـ سلوى ... تعالي الى هـذه الشمس اللذيذة ... (بصوت عال) انظري .. يا لهذه الفراشات ... واثق ان هذه التي بلون البلور من صنف الرعاشات ..

سلوى ـ وهل للفراشات أسماء ؟

صوت محمود ـ طبعا يا عزيزتي ... واثق هـذه التي تتموج وكأنها ترقص من نوع كليوباتره .

سلوى ـ (تطلق ضحكة حلوه ..) من اين تأتي بهذه الاسمـاء ؟

صوت محمود ـ هنـاك نوع يسمى الطاووس الليلي الصغير ، والكرنب ، وماميسترا ... آه ... أي ربيع ساحر ... حتى للعشب شذى مسكر ...

سلوى ـ ايها البستاني القديم تعال ... تعال ...

صوت محمود ـ حالا ... طيب .

سلوى ـ (تتنهد) ايه يا جميلـة .. صدقيني كنت أخاف ان أموت دون ان اراك .. الهي ، لم نتخاصـم معها ، لم نسمعها سوى أجمل الكلمات ، ترى لم كفت فجأة عن زيارتنا ؟ وحتى مراسلتنا .. وهل البصرة مدينة بعيدة ؟ ابدا ... سنوات طويلـة ... شيء صعب لأم في مثل عمري لا ترى ابنتها الوحيدة .. أي فرح عظيم انها .. (تتوقف عن الكلام وتسرع باتجاه التقويم .. بصوت مزغرد) انها تصل اليوم ... اليوم ... هو العاشر من حزيران ... اليوم ...

محمود ـ (يدخل الغرفة) ماذا عن اليوم ...

سلوى ـ صدقني امس في الليل حلمت بها ...

محمود ـ (ببرود) خذي هذه الوردة ، وهيجي خياشيمك بها بدلا من أعصابك .. انظري الى هذا الصفـار الليموني .. شيء مثير ..

سلوى ـ (تتأمل الوردة .) شكرا .. اتعرف أمس في الليل حلمت بجميلة ؟

محمود ـ (ببرود .) مسالة اعتيادية . لانك تفكرين بها كثيرا . (وقفه .. بتنهد) كما أفعل أنا طبعا ..

سلوى ـ (تضع البرقية في جيب روبها) حلمت بها في محل كبير مزدحم مثل ، مثل اورزدي باك ..

محمود ـ حلم اعتيادي ... ثم ماذا ..

سلوى ـ (بفرح) من خلال واجهة زجاجية كبيرة رأيتها تلوح لي ، وعلى رأسها منديل بلون السماء ، وبيدها الاخرى تمسك بيد ابنها كرم .. (وقفـه) ألست سعيدا ؟

محمود ـ سعيد .. بهذا الحلم .. (يربت على كتفها) ناديت علي يا سلوى فقط لاسمع هذا الحلم ... (يطلق ضحكة حلوه ، وساخرة) .. يا عزيزتي تعالي وتأملي هذا الربيع ، ودغدغي بشرتك بأشعة هذه الشمس العسـلية وهي تغسـل الارض ، والاشجار ... تعالي تنفسي الهـواء المنعش في الحديقة ..

سلوى ـ ألست سعيدا يا محمود لسماع أخبـار جميلة ؟

محمود ـ وهل لدى في هذه الدنيا غير زمردتي الجميلة ـ جميلة .. من لي غيرها ؟ ثم لم هذا السـؤال اللا معقول ؟ هيا هيا .. تعالي .

سلوى ـ (كما لم تحلم) رأيتها تسير بارتباك ، وصرخت عليها ، جميلة ... جميلة .. وفاضت الكلمات في فمي ورحت اهذي ، واهذر ...

محمود ـ اعرف ... اعرف مبلغ شوقك لأبنتك ... أجل اعرف هـذا الشـوق النقي ... (وقفة) سنوات ونحن لم نرها .. (يطلق سعالا طويلا) اوف .. آ آ آ آ ... من أيام وهذا السـعال يكاد يمزق قلبي .. (وقفه) الاحلام يا سلوى ، مسألة اعتيادية ... ابعـدي عنك كل هـذا الاكتئاب . تعالي ... هيا هيا ..

سلوى ـ (بدلع ، وحب ، ثم فجأة تباغته) طيب ... خذ واقرأ .

محمود ـ (يأخذ البرقية) اعطني نظارتك .. (تعطيه نظارتها . يسلط عدسة النظارة فوق البرقية .. يقرأ .. كمن لا يصدق نفسه) هيء هيء هيء ... هـذه المحاضرة الطويلة عن الاحلام ، وجميلة ، وكل هذا اللف والدوران ثم فجأة هذه البرقية .. آه ... يا بنت الـ ... لم تتغيري في عبثك معي يا عفريته .. (وقفـه) كنت وحتى الان أذكـى مني بكثير في معرفـة مفاتيح قلبي .. متـى ... متى وصلت البرقية ؟ .

سلوى ـ قبل مدة .. ألم تسمع جرس الباب ؟

محمود ـ وهل بقى لي سمع .. وهل استطيع ان اسمع جرس الباب الخارجي وأنا في الحديقة .. (وقفه .. بصوت خافت فيه رنة حزن) حتمـا كبرت خلال هذه السنوات .. وكرم الصغير كبر هـو الآخر .. (صمت ..) اتعرفين يا سـلوى انا الاخر صارت الوساوس في هذه الايام تعبث بشكل مقرف بمخي ..

سلوى ـ وساوس ..

محمود ـ نعم .. وساوس مثـل ماذا لو مت دون ان أراها .. أين ستذهبين انت ؟ بعـد عشرة هـذه السنوات الطويلة ، وذاك الحب المحمـوم الذي عشناه يوما بعد يوم لعشرات السنين .. واتخيل البيت أحيانا وأنت وحدك فزعة من دون زوج ، أو صـديقه .. تبكين .. ايه .. وساوس .. (يضحك) وساوس سخيفة ..

سلوى ـ جميلة دائما تذكرنا بالشيخوخة ، والوساوس. آه ، يا لذاك الفراغ المؤلم ، والحزن ، والمرارة التي خلفتها لنا بعد زواجها ٠٠ (وقفة ٠٠٠ بصوت حزين ٠) أتذكر في أول بيت سكنّاه في حارة ـ الماس ـ ، يوم بلغت التاسعة ؟

محمود ـ (هازا راسه ٠٠) يا سلوى ٠٠ وهل هناك ذكرى ، ام عشرات مئات الذكريات مع هذه الزمردة ٠٠٠

سلوى ـ دائما كانت هي المسيطرة على الصغار ٠٠٠ دائما هي مديرة المدرسة ، هي المفتشة ، هي كل شيء ٠٠ كل الصغيرات كن يرتعبن منها ٠٠

محمود ـ (يعيد قراءة البرقية) كعادتها تكتب باختصار ٠٠٠ (يذهب الى حيث التقويم) اوه ٠٠ اليوم اذن العاشر من حزيران ٠٠ (يقبل البرقية) اليوم تصل زمردتي ٠٠ (كمن يتخيل ٠٠ بصوت خافت) آه ٠٠ يا جميلة ٠٠٠ تصوري يا سلوى بوسعي الآن ان اتخيلها وذاك الحبور الجميل النادر يشع من عينيها ، بل من كل وجهها ٠٠٠ (صمت ٠٠) يجب ان نعمل المستحيل هذا اليوم من أجل استقبال ، وسعادة جميلة ٠٠٠

سلوى ـ سأعمل كل ما كانت تحبه ٠٠ (تهرول باتجاه الباب ٠)

محمود ـ (يذرع الغرفة ٠ بصوت خافت وحزين ٠٠٠) مسكينة سلوى ٠٠٠ تكاد تطير من الفرح ٠٠ (بصوت لين ورقيق) جميلة وحدها الآن لديها كل الطاقة ، والقدرة لانعاش ذاكرتنا ، وكنس غبار السنوات عنها ٠٠ هي وحدها بلباقة قلبها تنهضنا من كبوة الشيخوخة طيلة وجودها معنا ٠٠ آه ، جميلة وحدها لديها السحر ان تأخذنا بقوة ذاكرتها الى ذكريات عذبة تختفي وراء ضباب الايام ٠ اجل ، هي وحدها لديها القدرة ان تزيح النعاس الثقيل عن ماضينا الجميل ٠٠ (وقفه ٠٠ بعد قليل تسمع زغاريد ، وموجات متتالية من التصفيق تصاحب أغنية شعبية ٠٠٠ تدخل سلوى ٠٠ تتوقف قليلا وتستمع الى الاغنية ، ومن شدة فرحها تردد بصوت مبحوح مقاطع من الاغنية ٠٠ تذهب وتغلق جناح النافذة بعد ان تلقي نظرة طويلة ٠٠ أصوات الزغاريد ، والاغنية ، وموجات التصفيق تخف كثيرا ٠٠

محمود ـ ما هذه الزغاريد ؟

سلوى ـ فتحية ، ابنة حيدر تزف هذا اليوم ٠٠

محمود ـ حقا ٠٠ فتحية ٠٠ فتحية الصغيرة الوديعة ، هي الاخرى كبرت ٠ هذه الصغيرة التي كانت تتسوق لنا الخبز واللحم ٠٠ ايه ، هكذا هي الحياة ٠ (وقفه ٠٠) ما هذا يا سلوى ؟٠

سلوى ـ البوم ـ البوم خاص بجميلة ٠٠٠ (تقلب صفحات) انظر هنا ٠٠ (بفرح) كم كنت وسيما يا محمود ٠٠ لذا بقيت ٠٠

محمود ـ (مقاطعا) بقيت ماذا ؟

سلوى ـ أعزب لفترة طويلة ٠٠

محمود ـ لانني لم أجد امرأة تملأ قلبي ٠٠ (تسمع موجة زغاريد ٠٠) هل تتذكرين يا سلوى يوم زفافك ؟

سلوى ـ ايه ، يا محمود انت كما يقول المثل ، تريدني ان احرث في البحر ٠٠٠ جميلة ستفجر لنا جميع ذكرياتنا ٠

محمود ـ فعلا ٠٠٠ آه ، جميلة الرائعة ، يا زمردتي ٠٠ الشيخوخة استعمرت كل وجودنا ٠٠٠ (تعقب موجات الزغاريد اغنيه ـ عمي يا بياع الورد ٠٠٠) وانحسرت حميات الشباب ٠٠ لم يبق شيء ٠٠ (ساخرا) وهنا الناس من جديد يغنون ـ عمي يا بياع الورد ٠٠ (يذهب الى النافذة ٠٠ بمرح ٠٠) صديقات فتحية يهمس في أذنها ٠٠

سلوى ـ (تأخذ نظارتها وتذهب الى النافذة ، وتفتح جناحها بسرعة ٠) الله ٠٠٠ اذهب واجلب نظارتك ٠٠٠

محمود ـ فعلا ٠٠ (يذهب ٠ يرجع مهرولا ٠٠) انها فعلا فتاة وضاءة الحسن ٠٠ ترى يا سلوى هل تزوجت فتحية عن حب كما فعلنا نحن ٠٠ ؟

سلوى ـ لا أعرف ٠٠ كنت أوصيها في الآونة الاخيرة الا تتزوج الا عن حب ٠٠

محمود ـ (بشوق) الحب يا سلوى وحده لديه كل الحلول لوجود الانسان ٠٠

سلوى ـ فعلا ٠٠ اذكر يا محمود كنت تقول لي وانا في طريقي للوقوع في حبك ، سلوى ، لا تقترني بي الا اذا تأكدت بشكل قاطع انك تحبينني ٠٠

محمود ـ وماذا بعد يا سلوى ٠٠ ماذا كنت أقول ؟

سلوى ـ وكنت تقول أيضا ، الانسان يكون حيا بشكل حقيقي في الحب ٠٠٠ (تضحك) وكنت اردد كلماتك لصديقاتي في العمل ، وكن يتعجبن ، ويهمسن : سلوى وقعت في حب شاعر ٠. وكنت من فرط فرحي احس برعدة حلوة ٠ (وقفة ٠٠) انظر الى تلك الفتاة التي ترقص أمام فتحية ٠٠ تتلوى مثل الافعى ٠٠

محمود ـ وصديقاتها يزدن من حماسها ٠٠ ايه ، حماسة الشباب ٠٠٠ (يتنهد ٠٠٠) الشباب يا سلوى قوة انسانية كبيرة ٠٠٠

سلوى ـ شابة أخرى نهضت لترقص ٠٠

محمود ـ انها أكثر حيوية من صديقتها ٠٠ يا للدانة جسدها النابض بالحياة ٠٠ (يتنهد تنهدا عميقا) الشباب هو كل شيء في الحياة ٠٠ الشباب قوة

انسانية كبيرة ٠٠
سلوى ـ هل تردد شعرا ٠٠
محمود ـ لاياعزيزتي ٠٠ اردد أشياء حقيقية ٠٠ (وقفه) أين ذهبت فتحية ؟
سلوى ـ من يدري أين هي الان ؟ انها الان مزيج من الخوف الشديد ، واللهفة ٠٠٠ (يترك محمود النافذة ٠٠ يغمغم مع نفسه ، ثم برفق يدندن لحنا٠٠ بعد قليل تتبعه سلوى بعد أن تغلق النافذة ٠٠ تسمع الزغاريد ، والاغاني كما لو انها تأتي من بعيد ٠٠)
محمود ـ (يسير في الغرفة محني الظهر ٠٠ يتوقف ، ويلقى نظرة طويلة على صوره في الالبوم المفتوح فوق منضدة ٠٠ بلهجة حزينة وخطابية يردد) الحقيقة ، الحقيقة القاسية ٠٠
سلوى ـ (بلطف ٠٠) ها انتذا ثانية مع دانتون ٠٠ تكرر هذه الكلمات كلما شعرت بالفرح ، وحتى بالحزن ٠٠٠
محمود ـ الشيخوخة ٠٠٠ الشيخوخة ٠٠
سلوى ـ ماذا عنها ؟
محمود ـ مثل الموت ، شرط الحياة ٠٠ (وقفه ٠٠ لمجرد ان يغير الموضوع ٠٠) انظري كم كانت جميلة رائعة الجمال هنا ٠٠
سلوى ـ وانت ؟ يا الهي ، اتعجب فعلا هل ، هل كنت بهذه الوسامة ؟ والصحة ٠؟ والنظرات الحادة ؟ انظر الى اصابعك كم كانت ممتلئة بالصحة والحياة ٠
محمود ـ (يلقي نظرة الى اصابعه) والآن ٠٠ تبدو بالضبط مثل أقلام الرصاص ٠٠ اين كانت هذه العروق البنفسجية النافرة ؟
سلوى ـ كانت تحت اللحم ٠٠ تحت الصحة الجيدة ، والشباب ٠٠
محمود ـ اجل٠٠ وكانت تحت السنين التي انصرمت ٠٠ (يطلق ضحكة ساخرة ٠٠) هذه السنوات غريب امرها حقا يا سلوى ٠
سلوى ـ كيف ؟
محمود ـ كلما مررنا خلالها أصبحنا مثل الفراشة التي تقترب من النار ٠٠
سلوى ـ انظر الى هذه الصورة ٠٠٠ ياه ٠٠٠ كدأبك ٠٠ وكأنك عسكري ٠٠
محمود ـ آه ٠٠ هنا كنت مديرا لواحدة من أكبر المدارس في المدينة ٠ صدقيني ما ان كنت ادخل من الباب الرئيسي حتى كان الطلاب مثل العصافير الفزعة يطيرون ٠٠ المدرسون ينحنون لي ٠٠ كنت اتنقل مرات دونما تعب من صف الى آخر ، واستمع بشغف لمحاضرة هذا الاستاذ ، وذاك ، واسجل ملاحظاتي عنهم ٠٠ ايه ، فعلا مثل عسكري صلب يتفقد قطعاته ، كنت اتفقد الصفوف ٠٠ (تنتابه سعلة حادة خانقة ، وضيق شديد في التنفس ٠٠ يترنح ويكاد يسقط ٠ تسنده سلوى بسرعة ٠ صمت ٠٠٠) الحقيقة ، الحقيقة القاسية ٠٠٠

آه ٠٠ دانتون هذا على صواب ٠٠٠
سلوى ـ وماذا بعد يا عزيزي ؟
محمود ـ كنت اتحدى الجميع بروح صلبة وأنا لا املك أكثر من اخلاصي في واجبي ٠٠٠ (تنتابه سعله حادة اخرى ٠٠) آه ٠٠ اي سعال هذا ٠٠ أحس كما لو ان يدا وهمية تخنقني ٠٠٠ وقلبي المسكين يلهث في ضرباته ٠٠ (وقفـه) انا لا أخاف الشيخوخة يا سلوى ٠٠ انا لا اخاف الحقيقة ٠٠
سلوى ـ اعرف يا عزيزي ٠٠
محمود ـ أحيانا التقي ببعض من أصدقائي ، أو ممن تعرفت عليهم في شبابي ٠ اجدهم موسوسون بفضول غريب ٠٠ يسألونني بخوف : هل أتناول الرز هذه الايام في وجبات الغداء ٠٠ كم مرة آكل اللحم ٠ هل لدي سكر ٠٠ هل أشكو من الفقرات ٠٠ يتذمرون لانهم يشتهون قليلا من البطاطة ، ويصابون بمغص في المعدة بعد اكلها ٠ يسألونني عن قوة بصري ٠٠٠ أو هل ثمة ضير في ثلاث رشفات خمر ٠٠ أو كأس من الجعه ٠٠
سلوى ـ (تسمع موجة أخرى من الزغاريد ٠٠٠) انظر الى هذه الصورة يا عزيزي ٠٠ هل تعرف في أي صف كانت جميلة هنا ؟
محمود ـ يوه ٠٠٠ آه ٠٠ سلوى ٠٠ الشيخوخة تشل الذاكرة ٠٠
(يلقى نظرة الى الصورة ٠٠ يذرع الغرفة ٠٠) السنوات البعيدة تبدو مثل الوهم الآن ٠٠٠ لو ، لو فقط كانت الذاكرة تبقى حية ، لكانت الشيخوخة تكون بجمال الشباب ٠٠
سلوى ـ فعلا ٠٠
محمود ـ (يعود الى المنضدة ، ويقلب صفحات الالبوم) في هذا العمر ، ماذا تتذكرين عن جميلة ؟
سلوى ـ (وهي تضحك ٠) في هذا العمر ٠٠٠ صباحا كالعادة بكاء بدون سبب ، وترفض ان ترتدي ملابسها ، أو تأكل بيضتها المسلوقة لانها لمجرد العناد تريدها مقلية ٠٠
محمود ـ ربما ٠٠٠ أعتقد أن ذاكرة المرأة تبقى اكثر طراوة من ذاكرة الرجل ٠٠ (وقفة) كنت امرأة نشطة ، سريعة الحركة ، مجدة في عملها بحق ٠٠٠
سلوى ـ أي سعادة عندما يتذكر الانسان انه ادى واجبه في الحياة ، وفي العمل بضمير ظل رقيبا على كل سلوكه ، ووجدانه ٠٠
محمود ـ (يشعل سيجارة) كلام جميل يا سلوى ٠٠

(يقترب منها يقبلها فوق خدها) كلام جميل ..
(يلقى نظرات سريعة على صفحات أخرى في الالبوم) ثمة صورة ، وثمة ذكريات تبقى تشغل الروح لردح طويل من الزمن . انظري الى نظرات، وعيون جميلة في هذه الصورة .. عينان تفيضان براءة ، ونقاء ... ايه ، يا سلوى ، واثق ان هذا العالم كان سيكون بلون الفحم لو خلا من الاطفال ومن عيونهم ..

سلوى ـ (تغلق الالبوم ، وتربت بحنان على كتف زوجها ..) انت سعيد هذا اليوم ... وطالما جميله ستصل بعد ساعات ، سأحاول ان أقدم لك المفاجآت . (تهرول باتجاه ..)

محمود ـ (يدخن ، ويذرع الغرفة . يلقى نظره على التقويم ، ويقترب من النافذة ، يعود فيتجول في الغرفة بجميع الاتجاهات . بصوت خافت وحزين ..) ترى كم من الاشياء في هذا العمر كنت أستطيع ان اتذكر لو ان ذهني قدم لي ذكرياتي بتتابعها الزمني الحقيقي .؟ (يضحك) مستحيل .. طبعا .. لكن ، كأي كائن كنت اعيش في الزمن .. كان من المحال الهروب من الساعات ، والايام ، والاشهر ، والسنين ... آه .. لم اذن لا يمنحني ذهني حق استرجاعها بتتابعها الزمني ؟ (يضحك مرة أخرى ، كما لو يسخر من كلامه ... تدخل سلوى . تتعجب عندما ترى زوجها يضحك .. يستمر محمود في ضحك عميق ..)

سلوى ـ ما هذا الضحك يا محمود .؟

محمود ـ كنت أحاول ان امسك بتلابيب ذكرياتي ..

سلوى ـ وماذا مسكت منها . ؟

محمود ـ لا شيء ..

سلوى ـ لا شيء ؟

محمود ـ سلوى ... الا تعتقدين ان الوهم يكون قوي الفعل في الشيخوخة .. (سلوى تتشاغل بشيء في يديها ..)

سلوى ـ محمود ... محمود ... اتعرف ؟ انك كلما فكرت مثل الكتب التي تقرأها ، لا يفيد معك أي شيء ..

محمود ـ وحدي فقط اعرف يا سلوى كم كنت امتلك حرارة الخيال ..

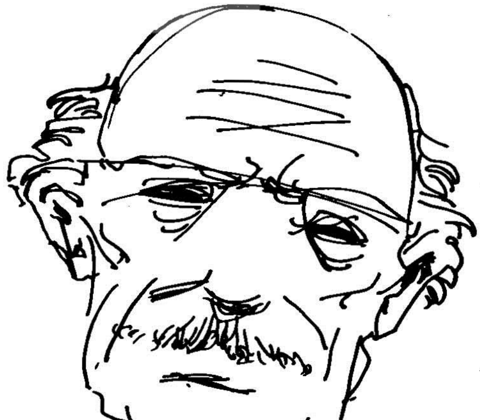
سلوى ـ محمود ... دعني يا عزيزي اطلعك على بعض المسائل المشرقة في حياتي ..

محمود ـ مشرقة ؟ آه ... لقد كانت حياتك فرحا صافيا معي حتى الان ..

سلوى ـ فعلا يا عزيزي .. (وقفه) اسمع ، ماذا تعتقد يوجد داخل هذا الكيس ؟

محمود ـ (يلاطفها .. هو الاخر بفرح .. يحزر) لا







اعرف ٠٠ حسن ٠٠٠ فيه هدهد ٠٠٠
سلوى ــ لا تسخر يا حبيبي ٠٠٠
محمود ــ تصوري يا سلوى ، برقية فيها كلمات قليلة دفعت الدم والفرح الى عروقنا ٠٠٠ (يتأملها طويلا ، وعندما يرى الفرح يشع من وجهها ٠٠ بصوت عال) الامومة ٠٠
سلوى ــ ماذا عنها ؟
محمود ــ انها عطاء دائم ٠٠
سلوى ــ وحب ، وسعادة ٠٠ (وقفه) الان ماذا يوجد داخل هذا الكيس ؟
محمود ــ (يحزر ٠٠٠) فيه ٠٠٠ احلام ٠٠

سلوى ــ (تضحك) احلام !؟ لا تمزح ٠٠٠ احزر ٠٠٠ أرجوك ٠
محمود ــ (يتأمل الكيس ٠٠) انت امرأة رائعة يا سلوى ٠ كانت لديك دائما القابلية في العثور على سيجارة ٠٠)
سلوى ٠ كانت لديك دائما القابلية في العثور جمال الروح عندي ٠٠ انت امرأة اشك ابدا ان تنطفيء فيها السعادة ، والحب ، والبهجة ، والمفاجأة ٠٠
سلوى ــ هذا شعر ٠٠ ام ٠٠
محمود ــ (يقترب منها ، ويقبلها بحنان ٠٠) لا ٠٠ كلمات حب ٠٠
سلوى ــ شكرا ٠٠ محمود ، كل الذين عرفونا قالوا : عجيبة بشاشة هذين المخلوقين ٠٠ يستحيل ان تنضب فيهما هذه البشاشة ٠٠
محمود ــ (بحرارة) وهل كان بوسعي ان امل معك الحياة يا سلوى ٠٠ وانت دائما كنت تتضوعين بالطيبة ، والوداعة ، والجمال ، وبراءة الطبع ، والاخلاص ٠٠ اوه ٠٠٠ لا لا لا ٠٠ مستحيل ٠٠
سلوى ــ (هي الاخرى بحرارة) كنا نحس ونفكر بكل شيء باخلاص ٠٠
محمود ــ لا أتذكر كذبنا على بعض ٠٠
سلوى ــ ربما كذبنا على بعض ، لكن بحسن نية ٠٠٠
محمود ــ واي خجل كان يورد وجهينا عندما نحس بالكذبة ٠٠
سلوى ــ كنا نفضل الموت على الكذب ٠
محمود ــ لذا كنا مخلصين في عملنا حتى احلنا على التقاعد ٠
سلوى ــ اخلاص في كل شيء ٠٠ (صمت ٠٠) الان ماذا داخل هذا الكيس ؟
محمود ــ (ملاطفا اياها ٠٠٠ يفكر ٠٠ بسخريه محببة) عرفت ٠٠
سلوى ــ مستحيل ٠٠
محمود ــ (يطلق ضحكة صغيرة وساخرة ٠٠) فيه بلبل ٠٠ (سلوى تهز راسها بالنفي ٠٠) قطه ٠٠ لا لا ٠٠٠ قنفذ ٠
سلوى ــ ارجوك بدون مزح ٠٠
محمود ــ (مازحا) فيه انديميون ٠٠
سلوى ــ انديميون ؟ وماذا يكون هذا الانديميون ٠
محمود ــ (بصوت هامس) في القصص اليونانية ترمز الى الشباب والجمال الخالدين ٠٠
سلوى ــ محمود ٠٠٠ أرجوك ٠٠٠ بدون كلمات من كتاب ٠٠٠ بدون شعر ٠
محمود ــ (يقترب وبرفق يحاول ان يأخذ الكيس منها ٠٠ تهرب سلوى ٠٠ يطاردان البعض في الغرفة ٠ يأخذ أخيرا الكيس منها ٠٠ (يدخل يده في الكيس ويخرج زوج حذاء طفل ٠٠) الم أقل ٠٠٠ انديميون ٠٠ كنت اعرف فيه ذكريات٠٠ اتذكرين يا سلوى ؟
سلوى ــ ماذا !؟
محمود ــ (يشير الى الحذاء ٠٠) أول زوج حذاء اشتريناه لجميلة ٠٠
سلوى ــ فعلا ٠
محمود ــ في زمن هذا الحذاء كنا نتهرب من السعادة ٠٠ (بحركات صامته ، وباندماج يبرك على الارض ، ويسير على الاربع ٠٠)
سلوى ــ (تروح في ضحك عميق) وجميلة مثل فارس فوق ظهرك ٠٠ آه ٠٠ فعلا كنا من فرط السعادة نتهرب من السعادة ٠ كنا نضحك ، وجميلة تصرخ أحيانا من الخوف ٠٠
محمود ــ (ينهض بتثاقل ٠٠ يتأوه ٠) آه ٠٠ كنا سعداء ٠٠
سلوى ــ لا اعرف ٠٠٠ كانت الايام تعطينا الحياة ٠
محمود ــ (بصوت خافت) وها هي الايام تأخذ منا الحياة ٠٠
سلوى ــ هكذا الحياة ٠٠ (يسمع صراخ أطفال يختلط بالزغاريد) الصغار ٠٠٠ في الاعراس ، والمآتم مثل الزنابير يطنون ٠٠ (تذهب الى النافذة ٠٠٠ بصوت عال ٠) تعال يا محمود ٠٠٠ بدأوا بتجميل فتحية ٠٠ الهي ، كعادتها خجولة ، وجميلة ٠٠
محمود ــ (يذهب الى النافذة ٠) أسراب من الاطفال ٠٠ مثل الفراشات يطيرون في كل مكان ٠٠٠ لا أظن فتحية تجاوزت التاسعة عشرة ٠٠٠ انظري بأي عذوبة تستجيب للمرأة التي تعمل لها (المكياج) ٠
سلوى ــ شعر طويل بلون الفحم ٠٠
محمود ــ فعلا ٠٠٠ ان جمالها يا سلوى من النوع الذي يقول عنه الشعراء : يا جمالا سهلا وسمحا ٠
سلوى ــ تصور يا محمود كنت عندما اجلسها لصقي بعد

ان تبتاع لي شيئا من السوق ، أحس من فرط وداعتها ، ورقتها وكأنها السمور بعينه ٠٠
محمود ــ انظري الى بقية صديقاتها ٠٠ اليست تلك بنت شاكر أفندي ؟
سلوى ــ آه ٠٠ نعم ٠٠ هي ٠٠
محمود ــ كبرت هي الاخرى ٠٠ كانت شيطانة الحارة ٠٠ صديقاتها ينظرن اليها بحب وبغيرة ٠٠
سلوى ــ حتما منهن من يتمنين أن يكن مكانها ٠
محمود ــ آه ٠٠ انظري ٠٠ الاطفال بدأوا هجومهم الثاني ٠٠ الهي ، لا فضول يوازي فضولهم ٠٠

فضول لمجرد الفضول ٠ فضول غريزي ٠٠ عالم لا يفهمه أحد سواهم ٠
(يبتعد عن النافذة ٠)
سلوى ــ (تتبعه بخطوات قصيرة ٠) محمود ، ماذا كنت تسمي جميلة يوم كانت في العاشرة من عمرها ؟
محمود ــ (يشعل سيجارة ٠٠ يفكر ٠٠) انى لي ان اعرف ٠٠٠ اطلقنا على تلك العفريته عشرات الاسماء ٠٠
سلوى ــ اعرف ٠ لكن في العاشرة من عمرها اطلقت عليها اسما غريبا ولمدة طويلة كنا نناديها بذاك الاسم ٠
محمود ــ (ضاحكا) آه ٠٠ عرفت ٠٠ كنا نسميها
ــ القلب الارعن ــ (يضحكان معا ، وهما يرددان
ــ القلب الارعن ٠٠
سلوى ــ كنت تطاردها من غرفة الى غرفة وانت تصرخ ، وتزعق مثل الهنود الحمر مرددا : القلب الارعن ٠٠ (وقفه) يستحيل يا محمود حتى في التسعين ، وأنا ، واثقة انك ستعيش حتى التسعين ، أقول ، لن تفقد فرحك ، ولا فلسفتك ، وحكمياتك ، ولا طيبة قلبك ٠٠ (تقترب منه ، وتريح رأسها بحنان فوق صدره ٠٠) اطيب قلب عرفته في حياتي ٠٠
برقية جميلة ــ ذات القلب الارعن ملأتنا بالافراح ٠
محمود ــ (يمسد شعر سلوى ٠٠) سلوى ٠٠ تعالي لنجرب ذاكرتنا ٠ حسنا ٠ بعد القلب الارعن ، عندما شبت جميلة ، اطلقنا عليها اسما آخر ٠٠٠ هل تتذكرين الاسم ٠
سلوى ــ (تفكر) لا اعرف ٠
محمود ــ (بحركات صامتة يسير مادا يديه الى الامام ، وبحركات انسان آلي يستدير تارة الى اليسار ، وتارة الى اليمين ٠٠ يتوقف ٠٠) لحوالي سنة اصيبت بهذه الحالة أثناء نومها ٠
سلوى ــ اوه ٠٠٠ آ آ آ ٠٠٠ فعلا ٠٠ لا اتذكر الكلمة ٠
محمود ــ كنا نسميها ــ النيدله ــ(*) ٠

سلوى ــ النيدله ٠٠ فعلا ٠٠ يا حبيبتي يا جميلة ٠٠٠ وكانت عندما تسير تشد قامتها مقلدة اياك ٠٠ (وقفه) أتعرف يا محمود عندما تعرفت عليك كنت أخاف من مشيتك العسكرية ٠ ونظراتك الحادة ٠٠كنت تبدو لي غامضا ، ومعقدا ٠٠ و ٠٠ معتدا اكثر مما يجب بنفسك ٠ (تفتح الالبوم بسرعة ٠٠) تعال انظر الى هذه الصورة ٠٠ المدرسون واقفون باسترخاء رشيق ، والبسمة في وجوههم ٠٠ انت الوحيد مقطب ٠٠ (وقفه) محمود ، ما اسم هذا المدرس ؟ هذا بالضبط ٠٠ كان يزورنا بين حين وآخر ٠٠ كنت تقول لي انه يطمح ان يكون روائيا ٠
محمود ــ كان فعلا يمتلك قلبا نبيلا ٠٠ ورقة صافية ٠٠ ايه ، يا ماجد الطيب ٠٠ وكان ثوريا أصيلا ٠٠ حياة انتهت بين جدران السجون ٠٠ لم اعرف صديقا له صدق ونبل غلب ماجد ٠٠٠ ايه ، السنون بلسانها تذيب حتى الصخر ٠٠ ان ماجدا علمني يا سلوى ان الحياة لكي يعيشها الانسان بلذة يجب الا يعرف جانبها العاطفي فقط ٠٠٠ منه تعلمت ان اعرف كل الحياة ٠٠
سلوى ــ (تحاول أن تخفف رنة الحزن في صوت محمود) برقية بكلمات قليلة الهبت ذكرياتنا وكأنها سياط ٠٠٠
محمود ــ (ضاحكا) وأي سياط ٠٠ وجعلت السعادة تشع من عيوننا ٠
سلوى ــ (بفرح شديد) وخلقت كل هذه الرهافة ، والتوهج عندنا ، والبحث في الذكريات ٠٠٠
محمود ــ برقية صغيرة ، أضاءت ماضيا كنت أتصوره مضببا الى درجة كنت أتصور يستحيل ان اراه ٠
سلوى ــ برقية صغيرة غمرتنا بطمانينة كبيرة ٠
محمود ــ وحماسة ، وحب ٠
سلوى ــ يجب ان نعمل شيئا هائلا هذا اليوم ٠٠ لنحتفل ٠٠
محمود ــ حضري اكلات جميلة المفضلة ٠٠
سلوى ــ لا لا ٠٠ لتاتي وتطبخ بنفسها ٠٠ الهي ، ما ان تدخل البيت تجلب معها البهجة ٠٠
محمود ــ البهجة الخالصة ٠٠ وتمنح شيخوختنا القوة ٠
سلوى ــ وتمر معها الايام وكأننا نعيش أيام شبابنا ٠
محمود ــ وتشعرنا بالصلابة ، والقوة ٠
سلوى ــ آه ٠٠ ونبدأ من جديد نتذكر ، ونتوصل الى بعض أسرارنا ٠٠
محمود ــ وتذكرنا جميلة بالبيوت المتعددة التي عشنا فيها .. ايه ، مثل الغجر كنا نتنقل من هذا البيت الى ذاك ٠
سلوى ــ ذاكرة جميلة الآن في توهجها ، ومحشوة بالقصص ٠

محمود ـ حتما ستذكرنا ببيتنا في القلعـــة ، وناسهـــا الطيبين(*) القلعـــه ، آه ، لدينا فيهـــا ذكريات جميله ..

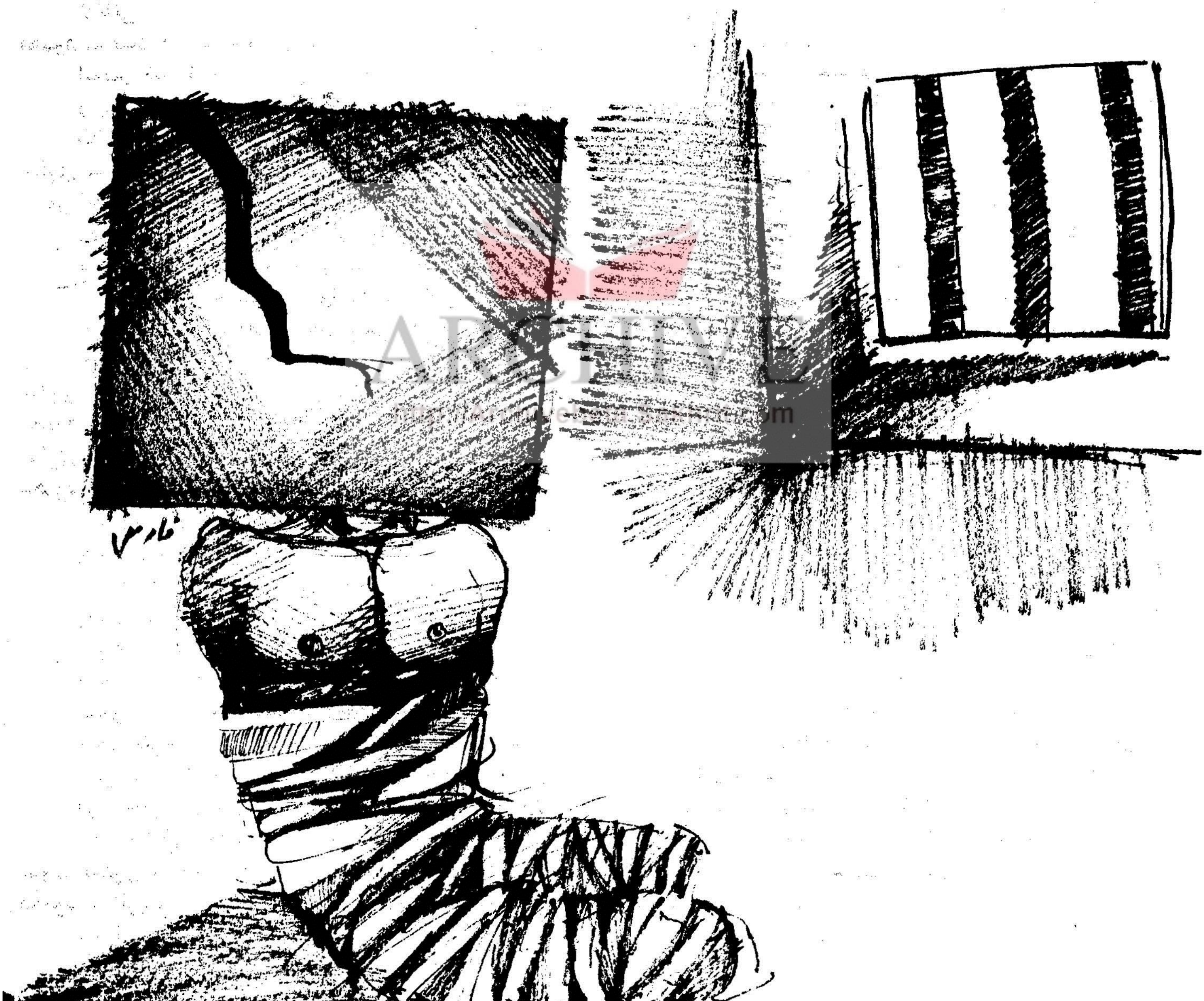
سلوى ـ وبصوتها العذب تغني لنا الاغاني التركمانية . انت لم تتعلم أو تحفظ اية اغنية ..

محمود ـ فعلا ...

سلوى ـ (من فرط الفـــرح تغني ـ هـــذه الأغنيـــة التركمانيه)

اواه ايها الطحان
أنا صاحب الخان وأنت نافل للطحين
لا يمكن يا خاتون لا يمكن
لا يأتي الماء الى الطاحونة .

(تطلق ضحكة حلوه بعد الاغنية ..) كنت تحب هذه الاغنية ..



محمود ـ أجل . وكنت أحب هذه الاغنية أيضا .. (يردد هذه الاغنية) :

انظر الى القمر كيف يسير
منتشيا يسير في الليل
ثمة طريق في صدرك يذهب
الى الحج ...

(يتوقف ..) يا لعذوبة تلك الاغاني .. كنت عندما استمع اليها في الليل احس بحنان الظلام .. ايه ، لحن عذب يضرب القلب ..

سلوى ـ جميلة لديها قابلية رائعة على أداء جميع تلك الاغاني .

محمود ـ فعلا .. تشدنا الى صوتها بقوة .. متى تأتي لتعصر قلبينا ... (من فرحه) بنت الكلبه .. (يضحكان معا) السعادة وحدها تعيد للانسان طاقته .. (يسير في الغرفة ..) سلوى .

سلوى ـ نعم .

محمود ـ لاكثر من عشرين سنة وانا لم اذق الخمر .. وقنينة الخمر التي اهداها لي جارنا في حارة الماس قبل أكثر من عشر سنوات .. قبل أيام كنت حزينا الى درجة الموت ، واخرجت القنينة وفكرت ان آخذ منها رشفات ، غير انني اعدتها ثانية الى حيث نضع القناني .

سلوى ـ لم تشرب .

محمود ـ أبدا ..

سلوى ـ لم لا تشرب .

محمود ـ الحزن الشديد يا سلوى أحيانا يضعف العقل والروح . ومن الذي لا يحزن في مثل هذا العمر بين حين وآخر .

هيا ... هيا .. اذهبي وحضري لجميلة الرائعة بعض الاكلات الشهية .. ولاذهب انا واجلب قنينة الخمر واشرب ملء كأس .. آه .. خمر معتق جدا .. (تخرج سلوى ، وبعد قليل يتبعها محمود ... يعود محمود ومعه قنينة .

يردد بفرح) .. الفرح شيء لذيذ .. الفرح يثقل أللسان أحيانا .. (يملأ الكأس) لاذهب الى الحديقة واشرب هناك ... (ينادي) سلوى ... انا في الحديقة .. جربي قليلا من الخمر ..

صوت سلوى ـ طيب ..

محمود ـ الربيع ، وزيارة ابنتي الوحيدة بعد غياب سنوات طويلة ، وقليل من الخمر المعتق جدا ، ومراقبة الازهار ، والفراشات الملونة ، تمنح الراحة والاحلام ... (يلقي نظرة الى الخمرة في الكأس ..) هكذا اذن ، الخمر المعتق تكون بلون الدم .. (يخرج .. تسمع أصوات زغاريد ، وأبواق سيارات ، وموجات سريعة من التصفيق ، وصراخ الاطفال ... بعد مدة تدخل سلوى تحمل بيدها كأسا ، تملأها بالخمر ، وتشربها دفعة واحدة) ..

سلوى ـ خمر معتق ... مثل السم ... (تستمع الى الاصوات . تذهب الى النافذة ..) أخذوا فتحية ..أتمنى لها حياة سعيدة .. (تخرج ـ اظلام للحظات ثم يعود الضوء اشارة على مرور فترة من الزمن . تدخل سلوى وهي تزفر وتردد بصوت مخنوق ، وبتوجع) محمود .. محمود .. (يسمع صوت محمود يختلط بسعاله المخنوق .. تسقط سلوى ، وتتلوى مثل الدجاجة المذبوحة ، وتدور حول نفسها مطلقة آهات ، وانات موجعة ..) محمود اختنق .. ما هذا الدوار .. تعال ... اسرع .. (تنهض بصعوبة ، تعود فتسقط . تتلوى أكثر ثم برفق تموت) ...

محمود ـ (بصوت مخنوق) سلوى .. سلوى .. (يسقط أمام الباب .. يتلوى هو الآخر ... يزحف باتجاه القنينة باذلا جهودا كبيرة) أي أحمق أنا .. (يتأمل القنينة .. يسقط .. يبكي ، يئن ، يخرج أصواتا مخنوقة ...) سلوى ــ أين أنت .. أين شجاعتي .. ما هذا العذاب الرهيب ، (يتلوى هو الاخر مثل الدجاجة الذبيحة يقترب من زوجته ، يرفع رأسها بصعوبة ..) سلوى اتعرفين ماذا فعلت ؟ جلبت قنينة محلول (الجرا مكسون) .. قاتل الحشرات .. يا الهي ، أي غلطة مخيفة .. لماذا وضعت قنينة الخمر مع بقية القناني فوق الرف .. سلوى .. شربت ملء كأس من هذا المحلول ..(يطلق صوتاً مثل العواء .. يسقط ..) سلوى محلول الجرا مكسون فيه من محلول الباركون القاتل بمعدل عشرين بالمائة .. سلوى .. يجب ان اعمل شيئا .. (يسقط يتلوى كمن يعاني من ألم رهيب ، ثم يموت هو الآخر .. اظلام خفيف ، ثم ضوء اشارة على مرور وقت قصير .. يرن جرس الباب الخارجي مرات ، وصوت جميلة يأتي بقوة :

بابا ... ماما .. بابا .. ماما ..

ستار

(*) النيدله : السير أثناء النوم .

(*) أقصد قلعة كركوك المشهورة .

من اجل ان تتفتح اكمام الشقائق

« مسرح . خشبة صغيرة . الديكور تجريدي بسيط .. موسيقى جنائزية تصاحب المخرج وهو يخطو الى وسط الخشبة يتبعه ضابط شرطة ثم يقف على بعد خطوات منه متأهبا دائما لمواجهة اي طاريء . يصلح المخرج عقدة عنقه » .

المخرج — سيداتي سادتي ... يسرنا ان نلقي على مسامعكم الكريمة هذه المقدمة التي كتبناها عن المسرحية والمؤلف (يسعل شاب من الجمهور في استياء) وذلك قبل الشروع في التمثيل .

الشاب الاول — (من الجمهور) ماذا عساه يقول ؟ اننا نعرف كل شيء . !

المخرج — (يتنحنح علامة طلب الهدوء) اما عن المؤلف.

الشاب الاول — لقد مات المؤلف ...

الشيخ — (من الجمهور) هيه أهكذا تعتبر من ما برح اشد حياة منك ؟

الرجل — (من الجمهور في لامبالاة) قيل انه مات مخنوقا من جراء عاهة كان يقاسي منها مذ كان جنينا

الشاب الثاني — (من الجمهور) مات مذبوحا أم مات من المرض سيان . المهم انه مات .

الشاب الاول — انه في زاوية دامسة جثة هرمة يلفهاكفن عتيق أصفر .

الرجل : اضيئوا الزاوية وادفنوه .

الشاب الثاني — قتلناه ، وسوف يدفنونه بانفسهم حتى ولو لم تضاء الزاوية. انهم يعرفون كيف يتدبرون امرهم

الرجل : وان رفضوا دفنه ؟

مصطفى عائشة

الشاب الاول — فليأخذوا الجثة الى مكان آخر . لديهم امكنة كثيرة لحفظ الجثث .

المراة — (من الجمهور) ما هذا الهراء ؟ (الى المخرج) ايها المخرج ... أيها الاستاذ المحترم ، أتوسل اليك الا تسمح بحضور مثل هذه (تشير الى الشبان) القذارة !

المخرج — نحن لا يهمنا المؤلف — بقدر ما تهمنا المأساة. ولد المؤلف في وقتما وكانمسقط راسه في اي مكان تشاؤون .

الشاب الثالث — قلت لا يهمنا المؤلف . حدثنا اذن عن المأساة ...

الشيخ — انه حي .. حي .. يتوجب علينا جميعا ان نعرف انه حي ... حي ... حي .

المراة — حي ... حي ... حي

الفتاة الاولى — (من الجمهور) هذا ما تقوله والدتي عندما تروم عقابي واصابتي بالصداع ... أكاد اتقيأ ... (تشمئز)

المخرج — اخواتي الجميلات ... اخواني الاعزاء قال كاتب سيرة المؤلف انه لم يولد ولم يمت .

الشيخ — وهو كذلك ...

الفتاة الاولى — (تدخل اصبعها في فيها لتحدث غثيانا مفتعلا يثير قرف المرأة فتنتقل الى مقعد محاذ لمقعد الشيخ)

الشاب الثاني — المخرج — ايها الرفاق — يرسم بالاصفر اطلالا دارسة في الضباب

الشاب الاول — (الى المخرج) مالنا ولمؤلفك يا استاذ ، حدثنا عن المأساة كما وعدتنا .

المراة — كان من الحماقة ان تباع التذاكر للاطفال ..انهم لم يأتوا الى المسرح الا لاثارة الشغب .

الشاب الرابع — لم يكن هناك اي مؤلف قط لهذه المسرحية .... لقد كتبتها امراة يا رفاق .

الشيخ — اف ! ... مجنون اخر ... ! .

المراة — هذا ما كان ينقصنا . رحماك اللهم !

الشيخ — (يشير الى الشبان الاول والثاني والثالث والفتاة الاولى) وكأن هؤلاء غير كافين ... !

المراة — ثم ماذا يا سيدي المخرج ... (يدخل رهط من الاطفال الى القاعة وهم ينشدون باصوات قوية) .

الاطفال — الشتا ... تتا .... تتا*[1]

الجمهور — (باستثناء المراة والشيخ) والعرس دل الحرائة[2] (يكرر الانشاد الى ان يجلس الاطفال.

يفتاظ الشيخ والمرأة ويصفق الشبان والفتاة الاولى)

* صمت *

المخرج – حسن لنشرع في الاداء ... هيا ليدخل شاب (يقوم الشاب الاول مبتسما في رشاقة من بين الجمهور .. يصعد الى الخشبة دون ان يوجه أي كلمة الى المخرج ... يقف جانبا وهو يصلح من هندامه بعناية)

المخرج – الفتاة ... الفتاة . (يخرج)

(تدخل الفتاة الثانية ترتدي فستانا ابيض شبيه بفساتين العرائس)

الشاب الاول – (جاريا نحو الفتاة في انفعال كبير) انت ..... حبيبتي ! (يريد ان يعانقها فيحول دون ذلك ضابط الشرطة شاهرا مسدسه)

الضابط – مكانك ! (يرسم خطا خياليا برجله في وسط الخشبة) سأشوي كبدك ان تجاوزت هذا الخط

الشاب الاول – آه ... ! انت لا تعرف كم احب هذه الفتاة ايها الرجل (متداركا) يا حضرة الضابط.

الضابط – ولا يهمني ان اعرف . اني انفذ أوامر .

الشاب الاول – لكنها تعرف كم احبها .

الضابط – ليس ذلك من شأني .

الشاب الاول – ومع ذلك ينبغي ان تعرف اني اعبدها

الضابط – لا تضيع الوقت ... سأقودها مرة اخرى الى مكتب والدها .

الشاب الاول – حبيبتي ... اني احبك .. احبك اكثر من نفسي (« تبتسم الفتاة في عذوبة ، يدخل المخرج »)

المخرج – (الى الفتاة) هلمي .. انتهت المقابلة

الفتاة الثانية – كلا

المخرج – هيه !

الفتاة الثانية – انه يحبني ...

المخرج – والدك يحبك ويسهر على مصلحتك

الشاب الاول – غير صحيح (الى الفتاة) لا تصدقيه انه يغرر بك

الضابط – اسكت انت !

المخرج – (مبتسما يداعب ذقن الفتاة) هيا يا عزيزتي ... لا تكوني عنيدة هكذا . هلمي .

الفتاة الثانية – كلا ... انه يحبني .

المخرج – انك ساذجة يا صغيرتي ... اراك تصدقين كل ما يثرثر به هذا الشاب الفر .

الشاب الاول – لا اقول شيئا الا اني احبها .. احبها جدا .. جدا (يهم بمعانقة الفتاة فيسبقه اليها المخرج ... ويحتضنها) .

الضابط – قف مكانك ! (يصوب فوهة المسدس الى صدر الشاب) ارجع الى ما وراء الخط .

الفتاة – دعوه ... دعوه ..

المخرج – هلمي

الفتاة – كلا !

المخرج – (يخرج خنجرا صغيرا براقا .. يجرح به رقبة الفتاة دون ان تنبس بكلمة) الم تري كيف احبك حبا ابويا صادقا ... (يجرحها من جديد) حبا ابويا صادقا .

الشاب الاول – انه يقطع لحمك (تبتسم الفتاة) (الى الجمهور) انظروا كيف يقطع لحمها (كأنه يخاطب نفسه) دمها يسيل مسفوحا على الارض .

الشيخ (يطلع الخشبة الى الشاب الاول) انسحب لقد اديت دورك .

الشاب الاول – اديت دوري .... ماذا تعني ؟

الشيخ – اسأل المخرج .

الشاب الاول – لم ؟ وهل هناك مخرج حقا ؟

المخرج – انسيت انك تمثل دورا في مأساة ايها الفتى ؟ (« تصعد المرأة الى الخشبة »)

الشاب الاول – كلا . اني لا امثل بل احيا .

المرأة – (الى الضابط بلهجة آمرة) اطرده ايها الضابط يا له من مشاكس .

الضابط – (ينظر الى المخرج متأهبا لتنفيذ الاوامر)

المخرج – سننسحب نحن ... هلمي يا ابنتي لقد داعبتك بما فيه الكفاية .. لا حظي اني ادللك اكثر من اللازم .

الفتاة الثانية – لن اذهب معك . دعوني معه . اني احبه اكثر مما تظنون .

المرأة – ياللفتاة البريئة ... انها ما برحت طفلة .. لا تعرف شيئا عن الرجال .

الشيخ – كوني ابنة بارة .. لا تعصي اوامر والدك فتهلكي ... اذهبي معه . انه يحبك كما يحب المرء فلذة كبده واعلمي ان الجنة تحت قدميه.

الفتاة – شكرا على الموعظة ايها الجد ولكن ....

المرأة – (مقاطعة) ان هذا لا يليق بك مطلقا يا آنسة

. بـل جدير بـك ان تفخـري بـوالدك الجليل (تشير الى الجمهور) الجميع يعرفون من هو . اليس كذلك (صمت) اتسمعين ؟ . كلهـم يهتفون باسمه : مخرجنا العبقري . (يبتسم المخرج ردا على المجاملة . تحني المراة راسـها تاكيدا على ولائها) .

المخـرج ــ كوني لطيفة مع ابيك يا بنتي ... (يهـم بأمساكها من ذراعها فتبتعد عنه . يهددهـا) اني والدك ... افهمت اني والدك .

الشاب الاول ــ لا تكذب ايها السيد ... لست والدها كما تدعي . ثم انك تكرهها ... تكرهها اليس كذلك ؟ (الى الجمهور) اني احبها ... اجل احبها بقدر ما يكرهها . (يشير الى المخرج دون ان يلتفت اليه) لقد مزق لحمهـا وترك دمها يسيل مسفوحا على الارض .

الشيخ والمراة ــ تكذب ايها المرائي .

الشاب الاول ــ (الى الجمهور) احبها اكثر منهم جميعا.

الجمهور ــ الشتا .... تتا ..... تتا

الاطفال ــ والعرس دل الحراثة

(تمد الفتاة يدها الى الشاب فيمسك بهـا الضابط والمخرج والشيخ والمراة ويحاولـون ابعادها عنه غير انه يتمسك بها في عناد وتحد).

الشيـخ ــ ان المؤلف حي ....

المـراة ــ المؤلف حي .

الشيـخ ــ لم يكتب شيئا من هذا ...

المـراة ــ اجل . لم يكتب شيئا من هذا .

(الفتاة الاولى والشاب الثاني والثالث والرابع.. يصعدون الى الخشبة ويهمسون في اذن الشاب الاول .. يطلق يده . ينقض عليها المخـرج ويمزق ثيابها وقد انتابته سورة غضب جامح)

الشيـخ ــ (الى الفتاة) هذا حق ابيك عليك .

المـراة ــ (الى الجمهور) حق ابيها عليها .

الضـابط ــ (يدفع الشبان والفتاة الاولى الى ما وراء الخط الخيالي) اسرعوا الى الوراء .... الـى الوراء .

المخـرج ــ لنخرج . (لم تتحرك الفتاة) قلت لك لنخرج ... اني آمرك .

(تبتسم الفتاة للشاب يخرج المخرج خنجـره ويطعن به الفتاة في صدرها ... تضع يدهـا على موضع الطعنة تسقط على الارض) .

الشاب الاول ــ (صارخا في جـزع) حبيبتي ! ايهـا المجرم . (ينقض على المخرج) .

الضابـط ــ خذها (يطلق عليه النار) انها مداعبة حارة بعض الشيء (يسقط الشاب على الارض) .

(يقلل كثـيرا مـن انـارة المسـرح الـى ان تصبح الخشبة دامسة من الجهة اليمنى ... يدخل شيوخ ورجال تدلت من ايديهم مسـابح كبيرة . كلهم اطلقوا لحاهم بعناية على جلابيبهم الانيقة البيضاء ... اثنان من الشيوخ في المقدمة واثنـان مـن الرجـال الاقـل سـنا في المؤخرة يحملون نعشا مغطى بحرير اصفرموشى بخيوط من ذهب ... الموكب يسير في خطى متثاقلة في جو طقسي مبالغ فيه . كلما قطعـوا مسافة اضيئت بكيفية اقوى من السابـق مـا ان يجتأزوا الفتاة حتى تنتصب واقفـة ... كذلك يفعل الشاب عندما يجتازونه . يضعون النعش عند يسار الخشبة ... يخرج الشيوخ يتبعهم الرجال الاقل سنا ... يبدو على كـل من الفتاة والشاب شعور من استيقظ مـن كابوس رهيب غير انه سرعان ما يشملهمـا احساس بالفرح ... يحمـل النعش المخرج والضابط في المقدمة والشيخ والمراة في المؤخرة يخرجون) .

الشاب الاول ــ حبيبتي

(تبتسم الفتاة الثانية . ثم يهبطان الى الجمهور تظلم الخشبة وتضاء القاعة) .

الشاب الاول ــ (في القاعة وقد احاط بهما الشـبان الثاني والثالث والفتاة الاولى والرجل والاطفال وباقي الجمهور ... يضمها الى صدره يحدق في عينيها يقبلها) سيخضر دمي في شرايينك ، وتتفتحين شقيقة في دمي .

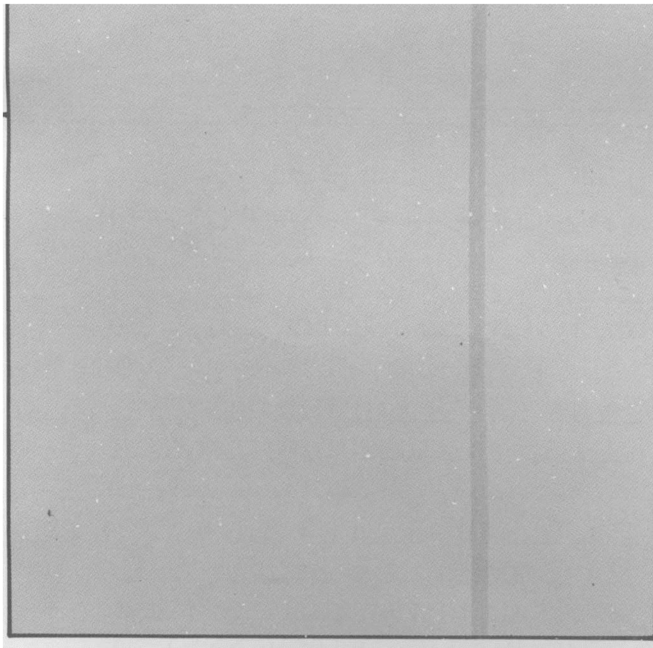
الفتاة الثانية ــ (في سعادة غامرة) حبيبي !

الاطفـال ــ الشتا .... تتا .... تتا

(الجمهور والفتاتان والشبان / الاول والثـاني والثالث والرابع) .
والعرس دل الحراثة
(يتكرر الانشاد في قوة متزايدة)



١ ــ اغنية شعبية ينشدها الاطفال لاستنزال المطر .
٢ ــ الحراثة : الفلاحون .



الحركة المسرحية في المناطق المحتلة

■ اعداد محمد انيس

■ عرض وليد صديق

في كتابه (الحركة المسرحية في المناطق المحتلة)[1]، استطاع المعد (محمد انيس) ان يوجد مجموعة من التعبيرات الصورية لاملاء الحقائق المتعلقة بواقع الحركة المسرحية داخل الارض المحتلة عبر المنظور الاستجماعي المعتمد على الوثيقة التي تتوافر بين يديه او على المشاهدة والتعرف الميداني .. وهذا ماميز الكتاب ، اذ جمع بين التوثيق ـ كحقيقة أولية ـ وبين التوليف المادي للنصوص المسرحية التي شاركت في انتاجها بعض الفرق المسرحية داخل الارض .

واذا ما أردنا ان نستشف العناوين الفكرية والقيمية البارزة من محتوى الكتاب ، لقلنا ان المقدمة التي كتبها المعد قد جاءت غاية في الابتسار والفقر ، اذ افتقد بواسطتها الكتاب أجمل واغنى عنصر في عملية الكشف ، واقصد بذلك البحث العلمي الدقيق ، هذا اذا سلمنا بأن المعلومات التي عثرنا عليها في المقدمة كانت لا تخلو من التعصب الفني ، باعتبار ان محمد انيس هو أحد الاعضاء البارزين في فرقة بلالين ، حيث انه يرجع البداية الحقيقية للمسرح الفلسطيني من بدء تأسيس فرقة بلالين المسرحية .

ولا يعني هذا على اية حال الانتقاص من القيمة الوثائقية التي جاءت بها المادة المطروحة ، وانما اردنا من طرحنا ان نؤكد حقيقة الوضع الفني للمسرح الفلسطيني، آخذين بنظر الاعتبار ذلك التطور الفكري والسياسي الذي لحقه بعد حرب الخامس من حزيران .

وبعد مقدمته القصيرة ، يجمع لنا محمد انيس خمس مسرحيات كتبت ومثلت واخرجت وعرضت داخل الارض المحتلة مع تسليط ضوء باهت على ابرز المقومات الفنية والمشاكل التي أحاطت ولادتها او نهايتها .

وللوقوف على ما جاء به الكتاب بشكل عرضي وتحليلي لا يخلو من طابع النقد ، كان لنا ان نستكنه حيثيات القيم والطروحات من خلال المعلومات الوثائقية والمسرحيات الفنية ، لكي يتسنى لنا تركيز وتجميع تلك الحقائق .

لا يختلف اثنان بأن حركة المسرح داخل الارض المحتلة قد بنيت على اسس موضوعية حدت من نموها الافقي وأبقت على النمو العمودي متمثلا بالنوع والكم .. حيث ان المسرح الفلسطيني عبر كل المخاضات القاسية التي يعانيها حاليا مازال غير قادر على الانتقال الى القطاعات الجماهيرية الواسعة بضمنية المناخ الثوري الفلسطيني ، بل ان كل ما استطاعه هو ان يندفق بوعي نحو تحليل الكلمة واشباع القيمة بالروح المنسجمة مع حركة تحرير الانسان العربي الفلسطيني من استغلال الصهيونية واستلابها له .

فرغم العثور على العديد من المسرحيات ذات الطابع السياسي والتي تمتاز بوعيها لحركة الانسان العربي ، وبالتالي رفضها لكل اشكال العبودية ، الا ان ما قدم لحد الآن لا يمكن ان يشكل تيارا مسرحيا يلتزم الفنية المعتمدة على الاساليب المتطورة في حركة المسرح ، وذلك يعود الى جملة اسباب يناقشها المعد في كتابه ، سنأتي الى تحديدها .

اما عن النشاطات الفنية والادبية الاخرى فان لها السبق في مضمار الرسوخ و « الشعبية » ، ذلك لسهولة تفاعلها وتقبلها واعتمادها في اغلب الاحايين على عنصر الذات المرتبط بالموضوع ، وهذا على عكس ما يعتمده المسرح ذو السمة الجماهيرية ، اذ لا يمكن له ان ينشأ ابدا بمعزل عن حركة المجموع ، حيث تشكل المجموعة هنا عنصرا مهما في عملية خلق المسرحيات وتكوين الفرق المسرحية . ومما يحزن حقا ـ الاديب خصوصا ـ داخل الارض المحتلة وخارجها ، ان هذه الحركة ـ المسرح ـ لما تزل لحد هذا الوقت دون عناية او اهتمام من الوسط المثقف ، وتوكيدا لهذا فأننا لم نعثر على كتاب او دراسة او كراس يخصص موضوعه من اجل « المسرح الفلسطيني » .

يحدد محمد انيس فترة نشوء المسرح الفلسطيني ضمن الضوابط الفنية الصحيحة من خلال نشوء فرقة مسرح بلالين داخل الارض المحتلة في اواخر عام ٧٢ ـ كذا ـ(٢) . ويعمد المعد الى تثبيت هذه السنة ، لاعتقاده بأن (كل ما كان قبلها لم يخرج عن كونه محاولات لم تستطع تجاوز النماذج التقليدية للمسرح في الوطن العربي بشكل عام مع ملاحظة سوء التقليد في الطرح وفي الشكل) ص١٣ .. كما انه يعتبر (بلالين) حجر الاساس في صرح المسرح الفلسطيني ، ذلك لان المسرح الفلسطيني في الضفة الغربية (لم يكن اكثر من نشاط هواة في مسارح المدارس والمعاهد ، ولم يكن اكثر من تقليد ضعيف للمسرح في الاقطار العربية ، وخاصة المسرح في مصر ، بالاضافة الى بعض المهرجانات التي كانت تقام في رام الله او اريحا والتي كان يتخللها اعمال مسرحية فلكلورية) ص٢٠ .

واذا أردنا مناقشة هذا الراي ضمن الاوجه الصحيحة بما ثبت ورسخ من قيم فنية وتعبيرية ، لنفينا هذا الارتباط بين نشوء المسرح الفلسطيني ونشوء فرقة بلالين ، ذلك لجملة اعتبارات لا يمكن لنا مناقشتها في هذا المجال ، الا ان البداية الحقيقية لنشوء مسرحنا العربي داخل الارض المحتلة لم يؤطره ابدا نشوء فرقة بلالين ، بسبب تلك المحاولات الكثيرة التي نشطت في ايجاد المسرح الفلسطيني ، خصوصا وانها اعتبرت ناضجة ضمن الاعتبارات الفنية والفكرية المتاحة حينذاك. فالمهم ان المحاولة كانت موجودة قبل تاريخ (٧١) ، وكانت التجارب المسرحية ضمن السياقات الثورية تعبيرا عن الوضوح الفني ، حيث نستطيع من خلالها ان نحدد بداية المسرح الفلسطيني(٣) . وتأسيسا على ذلك ، يؤكد محمد انيس حقيقة تلك البداية كون ان النتاجات المسرحية التي قدمتها فرقة بلالين اعتبرت فريدة من نوعها على صعيدي الفن والفكر في آن واحد ، ومنها (فقد غابت الصورة التقليدية لفرقة المسرح واختفت شخصية المخرج التقليدي والنص المقدس والممثل المحترف الذي يقبض أجرا لتنفيذ أوامر المخرج ليحل محل هذه الصورة شكل جديد من العلاقة الديمقراطية بين الافراد كل منهم يعمل حسب طاقته وفي الجانب الذي يتقنه مما جعل الاحساس بمسؤولية العمل احساسا جماعيا بالتالي ابداعا جماعيا) ص١٠ . وهذا يعني من دون شك ان ما حققته فرقة بلالين من ارساء لصفتي الشعبية والجماعية الابداعية قد أفردها وأوجد لها سمات فكرية وفنية امتازت بهما عن كل المحاولات المسرحية او التجارب المكتملة التي قدمت قبل نشوء هذه الفرقة .

بعد ذلك ، يقدم لنا محمد انيس كشفا لبعض السلبيات والمعوقات التي وقفت امام حركة المسرح الفلسطيني ، ومن أهمها ظروف الاحتلال التي يعيشها رجال المسرح الفلسطيني ، وبالتالي المحاولات اليائسة التي يحاولها الصهاينة في الحد والتضييق على أفكار المؤلف وايجاد السبل التي تكفل للصهاينة عرضا متدنيا من الناحيتين الفكرية والجماهيرية . ان واقع الاحتلال وما يجره من مسببات ونتائج تعتبر الديدن الرئيس الذي تتحرك معه كل قيم الثورة في مسرحنا العربي الفلسطيني، بالرغم من كل الاجراءات التعسفية التي يعيش واقعها الفنان المسرحي داخل الارض المحتلة .. وتاكيدا على ذلك ، فأن محمد أنيس يستشهد بفرقة دبابيس (كمجموعة) عندما (طلبت تصريحا لعرض احدى مسرحياتها وبعد سنة كاملة من الانتظار جاءها الجواب بالرفض فكيف يكون احساس الفرقة في مثل تلك الحالة وخاصة ان الحكم العسكري يمنعهم من تقديم اي نشاط دون موافقة خطية) ص١٥ .

ومن المشاكل التي يعتبرها (انيس) رئيسية هي الناحية المادية التي غالبا ما تخنق الانتاج فتكون مسؤولة عن عدم ظهوره للجمهور بسبب من ان الفرقة بشكل عام تكون مسؤولة من بعض المؤسسات الوطنية العاملة في الاراضي المحتلة أو في خارجها او كون ان هذه المؤسسات تكاد تنسى دورها في أغلب الاحيان لهذا يضطر القيمون على المسارح (الفرق) من الاعتماد على ما يتوفر لديهم، لكنهم اخيرا يواجهون صعوبات شتى اثناء التقديم لان النتاج المسرحي ـ بداهة ـ غالبا ما يحتاج الى جهد المجموعة وجهد الجهة المسؤولة ، وبانفصالهما لا يمكن للمسرحية ان تقدم خصوصا في مثل هذه الظروف الاحتلالية التي يعاني منها انساننا العربي قبل مسرحنا.

بجانب هذا ، فان مشكلة عرض النتاج المسرحي تبرز كظاهرة مستعصية الحل ذلك لنقص عدد المباني المسرحية اولا وطبيعة حجز القاعة للعرض ثانيا ، حيث تنقسم المشكلة الى مشكلتين ، وتحار الفرقة سلفا أين

وكيف ستقدم عروضها ، هذا اذا عرفنا ان في فلسطين كلها عددا قليلا من قاعات العرض التي غالبا ما تكون غير صالحة تقنيا او جماهيريا كما في قاعة بلدية القدس وقاعة بلدية رام‌الله ..

وهذا مازاد من حدة الشعور بالمرارة وعدم الجدوى من تقديم المسرحيات ، وذلك بدوره أدى الى المشاكل الداخلية بين اعضاء الفريق الواحد ، ولا ننسى ان حب القضية والايمان الراسخ بقيمة الانسان قد شكلا العضد الرئيس في اشتراك الفنان مع زملائه لتقديم المسرحيات، لهذا فقد حملت هذه العروض صفة العفوية والتعبيرية المستندة على تجريب بعض الاشكال المسرحية بغية خلق التوازن الفكري المطلوب .. ومن هذه المسرحيات التي استطاعت ان تبرز قابليات المشتركين في انتاجها ـ تأليفا واخراجا وتمثيلا ـ ، مسرحية (لما انجنّينا) ومسرحية (تغريبة سعيد بن فضل‌الله) ، و (باسم الابن والام والاب) .

وبجانب هذه الاسباب يذكر لنا (أنيس) ظاهرتي الانقسامات الفرقية مع بعضها وعدم الالفة فيما بينها ، وظاهرة تغيب الفرق العاملة لمدة طويلة مما يؤدي الى نسيان دورها الذي حاولت تأكيده في عروضها السابقة.

ومن الطبيعي القول ان ما ذكره (انيس) لم يقف عند حدود النهاية ، وانما هي مؤشرات اولية على صعوبة العمل المسرحي داخل الارض المحتلة ، وهذه الصعوبات لا يمكن بأي حال من الاحوال (تجاوزها بالتنظير من قبل المثقفين خارج العمل المسرحي بل باستمرارية العمل من قبل نفس العاملين بالمسرح واغناء تجاربهم وتعميق ثقافتهم العامة والمسرحية والاهم من ذلك الانتماء المسرحي من خلال انتماء فكري واضح) ص١٦ .

على الرغم من ان الفرق المسرحية داخل الارض المحتلة كانت قد احتلت جانبا بارزا في حركة التثقيف والتوعية الجماهيرية بتركيزها على نوعية العروض وخصائصها المتفردة والتي استطاعت ان تؤسس على هذا الاساس فرقا تكون مؤهلة لاستلام هذه المهمات التعبوية ـ الشعبية ، ذلك لو اردنا فعلا استقراء وتحديد ابرز الفرق المسرحية التي نشطت ضمن التوجه الفاعل. الا ان ما يميز الفرق التي جاء بها (محمد انيس) وثبتها باعتبار ان لها سبقا موضوعيا يعتمد على عدة عناصر جعلت الحركة المسرحية تعول عليها ـ كفرق ثابتة ـ بيد ان الحقيقة التي تؤكد حضورها وتبرز في احتشاد الجماعات الفنية الشبابية او الطلابية وحتى الفرق المسرحية المحترفة قد غابت هنا ، الامر الذي يدعونا الى تذكير محمد أنيس ان هنالك قسما اخر من الفرق لم يتطرق الى ذكرها او التنويه الى وجودها(٤) .

فرقة بلالين :

في اواخر سنة ١٩٧١ ـ يقول أنيس ـ بدأت فكرة تكوين فرقة مسرحية باسلوب وافكار جديدة تنمو بين قلة من الشباب في القدس العربية وفي تلك الاثناء كانت هناك مجموعة اخرى في رام الله تفكر بنفس الطريقة وتعد نفسها للبدء بعمل مسرحي وبدأ اتصال بين المجموعتين وشكلوا (كذا) نواة فرقة « بلا لين » وكان اول عمل قاموا به هو مسرحية (قطعة حياة) وقد مثلت وكتبت واخرجت جماعيا) ص٢٠ بعد هذا العمل ، استطاعت هذه الفرقة الفتية ان تجمع حولها عدد لا بأس به من محبي هذا الفن حيث كبر العدد رويدا رويدا الى ان صار العدد يضم خيرة الممثلين الفلسطينيين الشباب .

اما العمل الثاني للفرقة فهو (العتمة والذي اعتبرته الاوساط المثقفة من انجح الاعمال الفنية .. ومن مسرحياتها الناجحة الاخرى : **الكنز ، ثوب الامبراطور،** نشرة احوال الجو ، تع تخرفك يا صاحبي ، تربايتك عمي ..)(٥) .

ومن الامور التي استطاعت الفرقة الاستفادة منها بشكل جدي : اعتمادها على الفلكلور الشعبي الفلسطيني، وهذا ما دعاهم الى تأسيس فرقة دبكة تابعة للفرقة ، اضافة الى توظيف الشعر الشعبي والاغنية المرجوزة والعتابة ، حيث استطاعوا ان يعتمدوا على فنانين قدراء في هذا الجانب ومنهم الفنان مصطفى الكرد كملحن ومغني وزكريا شاهين كمدرب للدبكات .

ويذكر لنا (انيس) النتيجة التي الت اليها الفرقة بانشطارها الى قسمين احدهما فرقة بلالين ـ بفتح الباء ـ والاخرى فرقة بلا ـ لين ـ بكسر الباء ـ ، ولم يذكر لنا الاسباب التي ادت الى هذا الانقسام(٦) .

اضافة الى ذلك فأن الوضع داخل بلالين لم يخضع الى تدهور كلي وانما استطاعت ان تلملم مجهوداتها وتتوجه نحو تقديم الاعمال الجادة منها (تع تخرفك يا صاحبي) ، كما انها أقدمت على انتاج مسرحية للاطفال اشترك في العرض ممثلون كبار الى جانب الممثلين الصغار ، (وكان عملا ناجحا يتحدث عن الخوف وكيف يزرعه الاهل في نفوس الاطفال وكيف ان الاهل ينقلون تخلفهم الى عقول اطفالهم التي تستعد لاستقبال ذلك . وقد سميت المسرحية (عنتورة ولطوف) ص٢١ .
ويمكننا تلخيص اهم الاسباب التي ادت الى ضمور الفرقة (بلالين) واندحارها كما جاء في الكتاب الى : ـ
أولا : اختلاف الاعضاء سياسيا وفكريا واجتماعيا .
ثانيا : استخدام الفرقة لاسلوب العمل الجماعي(٧) .

ثالثا : تشعب الاعمال التي تتولى انتاجها الفرقة .
رابعا : ان النجاح الذي احرزته الفرقة سبب غرورا لبعض الاعضاء مما ادى الى انفصالهم عنها .
خامسا : احتكار الادوار الاساسية من قبل بعض اعضاء الفرقة .

ومن اعضائها البارزين : (سامح عبوشي ، فرانسوا ابو سالم ، ابراهيم عشراوي ، سميرة عشراوي ، علي الحجاوي ، محمد انيس ، وليد عبدالسلام ...) .

مسرحية العتمة :

« العتمة » هي المسرحية التي من خلالها تعرف الفلسطينيون على فرقة بلالين داخل الارض المحتلة ، حيث ارتسمت في اذهان الجمهور بعض تقنيات العمل المسرحي ضمن الضوابط الفكرية التي تتصدر المسرحية، ومن عنوان المسرحية الذي يفضي الى حقائق عدة عبر الاحداث المتلاحقة بشكل رمزي مكثف (يدرك الجمهور ان العتمة على المسرح انما هي رمز العتمة في حياة مجتمعنا حيث تتولى المسرحية تعرية الانماط السلبية في المجتمع والتي لا تعمل ولا تشارك في انهاض المجتمع وتبديد عتمته)(٨) .

تعتمد المسرحية ـ تأليف جماعي ـ على مجموعة من المحاور الفكرية والمادية التي تتقاطع ضمن الرؤية الاستشرافية لهذا الواقع ، فترى ان للعتمة رمزا يفيض واقعية وقربا من الانسان المتفرج ، كما ان للشموع رمزا آخر ، و (لميلاد) صاحب القنينة وهاني وناديا واميل وماجد رموزا تتحدد بقياسات تملي نفسها على واقع الفعل المشخص ، وبما ان المسرحية ـ كلية ـ تنحو هذا المنحى الرمزي ، فلا بد لها اذن من تحرك (شكلي) ينسجم مع هذا المضمون ، فأختارت لها شكل (المسرح داخل المسرح) الذي اسسه (بيرانديللو) من خلال ثلاثيته المسرحية ، ويتضح ان المشكلة التي تقوم عليها المسرحية معتمدة بشكل مكثف على المعنى الباطني وليس الظاهري ، اي ان الافعال هنا تقترب من الحركة الداخلية اكثر من اقترابها من الحركة العضلية،كما ان ملامح الاطفال تتحدد مع تطور الحالة الذهنية للشخصيات بشكل رئيس ، خصوصا وان « الحدث القصصي » يكاد يختفي تماما من سياق الافعال كلها ، ولا نرى على سوى مجموعة من الممثلين يشاركهم بعض الجمهور وهم يقومون باصلاح عطب جهاز التخفيض الضوئي (الديمير) ، لاسيما وان عملية اصلاحه مستحيلة بسبب الظروف غير الصحية ، ذلك لان الخلافات والنقاشات الساخنة غير المجدية سرعان مادبت بينهم لتحيل افعالهم الى هباء . وبرغم ان المسرحية ادانة جادة وصريحة لكل الاوضاع المتهرئة التي تعشعش داخل بعض النفوس المريضة ، فهي صرخة غضب وثورة على « العتمة » ـ « الظلام » التي تخنق الحقيقة بمرأى من الجمهور .

ـ ماجد : (هذه العتمة هي انعكاس للظلام الذي يملأ قلوب وضمائر الناس) ص ٣٣ .

وكنتيجة طبيعية لهذا الظلام ، يتحتم ان يكون هناك بصيص من نور، من أمل، وهذا ما يحاوله الممثلون، فيطلبون بعض الشموع لكي يستطيعوا التعرف على مواطيء اقدامهم .

ـ ميلاد : الشاطر اللي يصمد لغاية مايرجع الضوء كل واحد حامل شمعة واللي مشس حامل لازم يطلب ص٤٠ .

ويعني ذلك دون شك ان للشمعة هنا وظيفة فكرية قبل الوظيفية المادية ، وهي التسلح بقوة النور ، وقوة الانسان اللتين بدونهما لا يمكن له التحرك بثقة ابدا .

وكتعبير عن حالات الواقع المعاش ، كان للشخصيات ان تستخدم تهكمها ولوذعيتها في طريقة استخدام المفردة، والتعبير الايمائي لكي تصيب الهدف الحقيقي .

ـ ميلاد : ايش رايك انت تنام جنبي وتطلع على هالدنيا ، انت عمرك شفتها هيك بالشقلوب (المقلوب) فوقاني تحتاني ص٢٦ .

ومن الوسائل التي اعتمدتها هذه المسرحية هي انتقال احداثها بطريقة غير مخطط لها دراميا او فنيا حيث شتت الافكار عن أسماتها الاصليه ، كما الانتقال من شرح الظروف التقنية التي يعتمددها المسرح بالتالي الانتقال الى قضية ناديا وهاني ، ومن ثم مشكلة ماجد وابنه ، وكل ذلك لم يخدم الحدث قط ، وانما على القاريء فرصة التركيز والتأمل . ثم ماالغرض من ذلك الموت التراجيدي لشخصية عادل ؟! ولماذا لم يتم استخدام المحاور الزمنية الاخرى كمشاهد : (الخطيبين، القهوة ، الحفلة ...) بطريقة حذقة تغني الفعل وترفد المسرحية بقوة درامية عالية ؟! .

فرقة دبابيس :

يشير انيس الى ان نشوء هذه الفرقة لا يختلف عن نشوء بقية الفرق في الضفة الغربية ، (ففي بداية سنة ١٩٧٣ بدات تتبلور فكرة عمل مسرحي مستقل من قبل اشخاص كان لهم بعض التجارب المتفرقة في المؤسسات الموجودة في رام‌الله والبيرة وخاصة نقابة عمال البناء والمؤسسات العامة وشرعوا في بناء فرقة للعمل المسرحي) ص٥٧ .

من الطبيعي ان هؤلاء لم يتمكنوا في بداية الامر من الحصول على اجازة تصرح لهم بالعمل المسرحي ، فظلوا متفرقين دون نظام داخلي يلمهم نحو توجه منظم ، وقدموا في هذه الفترة مسرحية الطرشان التي تخللتها بعض الفعاليات الغنائية والراقصة ـ الدبكة ـ حيث كان موضوعها عن البقاء في الارض والتشبث بها[٩] .

وبعد ان انهوا تقديم مسرحيتهم ، استطاعوا ان يحصلوا على ترخيص لتشكيل الفرقة ، وباشروا بعملهم الثاني وهو (الحق عالحق) وشملت احداث المسرحية الكثير من مشاكل الفرد الاجتماعية والسياسية ، واستطاعت الفرقة ان تحصل على شعبية عالية لانها قد قدمتها في اكثر من موقع بين الفلسطينيين . والعمل الثالث للفرقة كان مسرحية (خوازيق) وهي ذات موضوع سياسي ، يناقش مسألة الاحتلال والدولة الفلسطينية بثوب رمزي بعيد عن المباشرة ، ثم استبدل اسم العمل الى (عمارة من ورق) عندما قدمت في القدس .

وهنا بدات الخلافات واضحة بين وجهات النظر بالنسبة للموضوع المطروح . كما ان ملاحقة السلطات الصهيونية لاعضاء الفرقة قد حدت من حركتهم وصارت أعمالها تتخذ طابع الواقعية النقدية ولايزيد عرض المسرحية عن النصف ساعة ، اما عن آخر عمل فهو مسرحية الحشرة ومن خلالها اعتقل أغلب اعضاء الفرقة بتهمة الانتماءات السياسية .

وتلخيصا لاهم الاسباب التي عجلت في انهاء الفرقة كما ذكرها (انيس) نقول :

اولا : خضوعها لنظام عسكري بحكم ارتباطها بدائرة الشؤون الاجتماعية وقوانينها الجائرة حيث الملاحقة والحجر والتباطؤ في منح التصاريح .

ثانيا : تشعب اهتمامات الفرقة من ثقافية واجتماعية وفكرية وفنية حيث توزعت الجهود في اكثر من قناة .

ثالثا : اهتمام الفكرة السياسية في التنظير المسرحي امات فكرة الانماء الدرامي داخل المسرحية الواحدة .

رابعا : الانقسامات الفكرية والسياسية والتباين في ثقافات الاعضاء الفكرية خلق بينهم تفاوتا في عملية الفهم ، مما ادى الى النفور من الفرقة .

خامسا : اعتماد الفرقة على الاعضاء الذين لم تكن موهبتهم ولا قدراتهم المسرحية تؤهلهم الى خوض التجربة المسرحية .

مسرحية الحشرة:

تكاد لا تفلت اية مسرحية تقدم على مسارح الضفة الغربية من قبضة (التحصن) الرمزي ، حيث تختلف بواسطته المعالجات والاستخدامات التعبيرية التي تتوسلها كل مسرحية على حدة ، ومسرحية الحشرة (الحشر) ـ تأليف جماعي ـ ترتبط بهذه الدلالة الفنية التي تعتمد الرمز كوسيلة رئيسة لتوصيل كافة الافكار التي لا يمكن للشخصيات الدارمية الافصاح عنها مباشرة، فمن مجموعة من الشباب (ايوب ـ عامل، فرج ـ طبيب، صابر ـ موظف ، صابرين ـ طالبة ، صبور ـ فلاح) نستدل على القيمة الرمزية للاشياء ، فهاهم يظهرون لنا وهم يعانون من شدة الاختناق جراء حشرهم داخل قنينة ـ وهمية ، ويحاولون عبرها استكناه الاشياء المحيطة بالحوار والافعال ، وبهذه الطريقة يتعرفون على احوالهم وقناعاتهم ومبادئهم ، اذ تنفرز هذه العلاقات بشيء لا يخلو من الوعظية او الارشادية التعليمية ، ولكي يحاولوا الاقتراب من الواقع لترجمة المبادىء يخرج الجميع واحدا اثر الاخر ، لكي يمتحنوا انفسهم بما يواجهون من اسئلة ! فمثلا نلاحظ ايوب وهو يقاوم استلاب الانسان داخل المعمل فيجاهد قدر استطاعته على تحريض زملائه للاضراب ، وباستمراره على هذه الهمة تكون نهايته قد ارتبطت بالموت . كما يثور صبور على واقع الحياة التي يحياها تحت ظل الاقطاع ويرفض ان يذعن لاوامر السيد ببيع الارض ، لهذا فهو يتعرض لسياطه التي تقصم ظهره ، كما نشاهد تحرك صابرين الطالبة التي تقوم بعمليات تنظيرية من اجل التوعية والتثقيف ، ومن ثم يخرج صابر من القنينة حيث تتوافق افكاره الدنيئة مع بعض رموز الاستلاب لهذا ترفضه صابرين كخطيب لها وكانسان . ويظل فرج الطبيب الذي يعي الكلمة الثورية وبقدر حجم فعلها بين الجماهير بوعي مسلح وادراك علمي لما يحيط به . وبعد ذاك ، يدرك الجميع ان القنينة التي حشروا داخلها ، ماهي الا الواقع الموضوعي الذي يتخيمون تحت ظله .

في هذه المسرحية تظهر علائم الافعال القولية وهي تتخذ لنفسها اسلوب الخطابية والوعظية بشكل يميت من وثبة الافعال الحركية وتناميها فكريا ودراميا ، ومن خلال مشاهدها يتعرف القاريء على النتيجة العامة التي سيفضي اليها المشهد الواحد ، بهذا يفتقد هذا المشهد أهم عنصر درامي يقوي من تماسك مواقفه وحيويتها ، واقصد به التشوق .

ـ فرج : طريق مابتوهش .. طريق طويل .. طريق صعب .. بس مابتوهش ما يضيعش .. في نهايته وجود الشمس ص١٠١ .

ونلمس لا تقليدية هذه المسرحية في عملية توضيب الاحداث ورسم الصور للشخصيات المسرحية حيث

الاعتماد على التتابع الارتدادي للاحداث دون الاعتماد على نموها ذاتيا ، كما في استخدام الاغنية الشعبية والرقصة ـ الدبكة ، ولو انهما لا يخلوان من اهتمام مفتعل على سياق الحدث ، تقول كلمات الاغنية :

ـ تسلمي لنا يارضنا / يا اللي نفديك بدمنا / انت لنا طول الزمن / وبالروح نفدي ترابنا / يا ارضنا يا ام الخير / يا غنوة الانسان والطير .

وبشيء من الايجاز نقول : ان هذه المسرحية قد حاولت الوصول الى شعبية واسعة عبر استخدام وسائل « شعبية » قريبة ، الا انها ظلت مغرقة في رمزيتها وبعيدة عن تجسيد واقع القضية بالشكل الذي يطمح له مسرحنا العربي الفلسطيني .

المسرح في جامعة بيرزيت :

يذكر لنا انيس بصدد نشوء الفن المسرحي داخل جامعة بيرزيت ان الحركة المسرحية لم تتحدد بسنة من السنوات وانما كانت هذه الحركة موجودة حتى قبل الاحتلال عندما كانت الجامعة مدرسة ، اما عند الاحتلال وما بعده فقد التزمت الجامعة طابع الفن السياسي المتلزم بقضايا الامة والانسان بمنظار تقدمي ، و (لكن هذه المسرحيات في كثير منها كانت على مستوى عمل طلاب المدارس) ص١٣٧ .

في عام ٧٥ ، قدمت الفرقة مسرحية (الفرافير) ليوسف ادريس بعد ان اعدتها وجعلت موضوعها وشخوصها يقتربان كثيرا مما يحدث الآن داخل الارض. اما مسرحيتها الثانية فهي المفتاح للشاعر عبداللطيف عقل ، ثم تلتها مسرحية (قرقاش) للشاعر سميح القاسم .

وفي عام ٧٧ـ٧٨ عرضت مسرحية (حصحص الحبوب) لتوفيق الحكيم ـ وهي معدة ـ (والثعلب والعنب) لكاتب برازيلي (معدة ايضا) وهو العمل الاخير للفرقة .

ويقول انيس : (الحقيقة ان الكتابة عن ظروف المسرح في جامعة بيرزيت اهم كثيرا من نقد المسرحيات او التعرض لمضامينها) ص١٣٨ ، وقد خفي عنه ذلك الدور الذي تلعبه المسرحية ـ كقيمة ـ في بلورة الفكر والشعور، اذ اننا بنقدنا للمسرحية بقيم متفهمة لدورها وريادتها فمعنى ذلك اننا نحكم السيطرة على كل الادوات التي تحتاجها العملية الانتاجية ، ومن ضمنها التعرف على اسباب الفشل او النجاح .

ويستطرد انيس في قوله ، حيث ينسب عملية فشل هذه الفرقة الى الجامعة نفسها باعتبارها اكبر مؤسسة طلابية ـ شعبية ، ذلك لعدم الرعاية والاهتمام بالانتاج المسرحي او ينسحب القول كذلك الى فقر النصوص المسرحية من النواحي الفنية والفكرية (لدرجة تحس معها بتفوق الاعمال المسرحية في الفرق الاخرى وحتى اقلها امكانيات) ص١٣٩ . ناهيك عن ذلك الارتجال ـ المسلوق ـ الذي ينشأ فيه العمل المسرحي، وعن عدم كفاءة العناصر التمثيلية والاخراجية .

مسرحية المفتاح :

تمثل مسرحية المفتاح التي كتبها الشاعر عبد اللطيف عقل ، الجانب الرمزي في حركة المسرح الفلسطيني بشكل تبدو فيه كل العناصر الاخرى موضوعية بتماس مسبب يرمز الى حقيقة الوضع العام الذي تعيشه القضية الفلسطينية ، فمن خلال الباب الذي يرتكن احدى زوايا الخشبة المسرحية ، ومن صدى ضياع المفتاح ، وحركة الرجل الغريب ، نستدل على الرمز الذي اراده الشاعر عبر تقارب المعطيات والافرازات الواقعية مع مايود التنويه له ، بعيدا عن الاحداث العادية ، او التسطح الكلامي الاجوف ، الامر الذي جعل المؤلف يستخدم اسلوبا يكاد يقترب من البناء المعماري التقليدي في تصعيد الحدث وشحن الشخصية ، ورسم الاجواء الدرامية ، ولكن بتمرير الافكار التي ابتغى توصيلها بوضوح ، دون ان يؤثر ذلك على مجمل الحركة المسرحية او اخماد القيمة الفنية التي بات مسرحنا الآن بحاجة ماسة لها . ومن هذا القرب ـ الواقعي ـ الرمزي ، نلمس تلك الصور الشفيفة التي تفرض نفسها لكي يتلقاها القارىء والمشاهد معا ، وذلك يعود الى طبيعة الموقف ـ البارد ـ الساخن الذي يتأقلم طبيعيا مع افرازات الشخصية ، سيما وانها ـ الشخصية ـ تحمل بعدا رمزيا اريد به ان يطفح على السطح . وتذكرني هذه المسرحية بمسرحيات ابسن ، حيث نلحظ منها الواقعية في تركيبة الاحداث واحتوائها على الرمزية الشاعرية كما في مسرحيتيه (هيدا جابلر و (بيت الدمية) ، طبعا مع الاختلاف في طريقة التوسل والتوظيف لرموز العمل .

المسرحية تقوم على حدث ذهني غير ملموس يقترب كثيرا من المجردات الهائمة ، خصوصا عندما تقترن الحالة بمفتاح ضائع يبحث عنه جمع من الرجال لكي يعالجوا فيه الباب الذي يخفي وراءه سرا مجهولا . ولتصعيد الاحداث ، وتأزم المواقف ، استخدم (الشاعر) بعض الرموز السلبية التي كشفت عن سترها او كادت من خلال الحوارات او الافعال التي تؤديها ، وهؤلاء هم (سيد قص ، شيش بيش ، جوكر ، درجي الوحش) حيث حركتهم الفنية التي لا تخلو من طابع التفخيم (الكاريكاتور) وارتباطها بالافكار المطروحة ، خصوصا

وان وجودهم يشكل تمثيلا لشرائح واقعية تعيش بين ظهرانينا الآن ، حيث الجبن والتخاذل واللهو المجنون والتهور النزق .. كما ان دورهم في الحياة لا يعدو عن كونه لعبة لا يراد منها سوى اللهو فقط . وهذا لا يعني باي حال ان الشخصيات الاخرى هي ايجابية بتصرفاتها، ولكن رسم حركتها متحدد بحجم الفعل المؤدى ، مثل فارط افندي صاحب مقهى الانتظار الذي يظل يبحث عن مجده ومجد عمله بعيدا عن التماس الحقيقي بالموضوع . علما ان بعض الافكار التي تنبيء عن الثورة والاقدام قد فاه بها عن قصد :

ـ فارط افندي : لا احد يتوقع متى تتوهج الشمس رلا احد يمنع الغيوم من المطر ص١٦٥ وفكر بك الشاعر الهائم الذي يرسم لنفسه مسارات ثقافية ـ تنظيرية تشل حركته الفعلية :

ـ فكر بك : ان حرية التفكير مصونة مادامت لا تتطور الى عمل ص١٦٣ .

كما تضم المسرحية رموزا تهكمية قريبة من الواقع ، تستخدمها بطريقة ذكية :

ـ فكر بك : اسمع هذا النبأ يا سيد جوكر : تدحرجت سيارة شحن كبيرة من اسفل الجبل الى اعلاه في درب الآلام وكانت محملة بالاكياس الفارغة (يشير الى جمهور القاعة) ص١٥٣ ثم ان عنصري الدهشة والترقب يأخذان مسارا واضحا في بناء الفصول الثلاثة للمسرحية ، ذلك عندما يأتي صوت الاستغاثة من الرجل المختنق من وراء البار ، ثم ان قدوم الرجل الغريب وصعوده من الصالة الى الخشبة لمساعدة الرجل المختنق على الخروج ، كانت له انسيابيتهالدرامية القوية ، اضافة الى دهشة المتفرج بما حصل .

وعلى الرغم من كل البناءات الناقصة التي لم يحتط لها (الشاعر) مثل وجود الرجل المختفي والرجل الغريب والفتيات الثلاث وصبي المقهى ، حيث ظلت تحركاتهم مشوبة بعدم الوضوح ، وظلت بحاجة الى اكثر من تفسير .. وأخيرا فان المسرحية قد التزمت بالطابع الذهني الذي على حسابهضاعت بعض التفصيلات الدرامية التي لم تؤثر على السياق الفعلي لتشخيص المسرحية .

مسرحية مصارعة حرة :

يطغي على هذه المسرحية الطابع التهكمي في اسلوب الطرح والمعالجة ، ومن خلال البناء العام لها ، يشعر المرء ان هذه المسرحية تلتزم جانب الكشف عن الحقيقة، فهي موجهة لادانة النظام الفاسد مع كل الشرائح الفاسدة التي تتعلق بأهدابه .. ومن علو صوتها الغاضب تندفق حركتها الانسيابية في تصعيد القيمة ـ الفكر ، وتحفيز الحوار المبطن لكي يطفح على السطح بين الفينة والاخرى.

من المشاهد المسرحية الاولية نستشف تركيبا ظاهرة تكاد تميز معظم النتاجات المسرحية داخل الارض خاصا يبعدها عن جو التقليد او البناء الارسطي ، وهذه ظاهرة تكاد تميز معظم النتاجات المسرحية داخل الارض المحتلة ، كما ان بناء الشخصيات لا يتحدد الا مع بناء المواقف الفكرية بناء سليما ، حتى وان انجر ذلك على حساب القيمة الفنية ـ الدرامية ، وهذا غالبا ما نلمسه في هذه المسرحية ، حيث تجيء مشاهد وتختفي اخرى دون مبرر او مسوغ يقنع القارىء بجدواها .

تنبني المسرحية على بطل اساس ، توجهه المواقف الفكرية نحو مصبات العمل الدارجة ، كأن يخلق التأزم في العقدة ، لا سيما وانه يلتزم الجانب الموضوعي في الطرح ، لانه سرعان ما يذوب في المجموع الذي يشكل هذا الاخير كيانه المادي والمعنوي . وهذه الشخصية (الملاك) تتحرك وفق سياقات غالبا ما تكون مرسومة من قبل المؤلفين ـ تاليف جماعي ـ حتى يحس القاريء افتعاليتها في بعض الاحيان او بعض ترابط مسبباتها . فتارة يكون (الملاك) صاحب خيمة يتفيأ تحت ظلها مع زوجته وهو منبر للحرب مع (الضبع) ، وتارة اخرى يكون (الملاك) عاملا في مصنع الضبع يثور لكي يسترد حقوقه المهضومة ، واخرى يكون فيها فلاح يبحث عن ارضه الضائعة التي ارهقها المحل . فهو في كل الاحوال ثائر ، غاضب ، يشهر صوته في كيانات الفساد والظلم والجوع ، متخذا اشكالا عدة ، منغما طبيعة رفض مع الصورة ، الهيئة التي يتخلق بها . وتتخذ هذه الاشكال ـ المواقف مجموعة من التراكيب الفنية التي لا تخلو من براعة في التصوير كما يحدث في السياق العام للاحداث حيث (الحلبة) وهي مكان النزاع الاوحد ، ومن خلالها تتبدل الاماكن والازمنة ، وبهذه الطريقة يخلق (المؤلفون) لهم جوا دراماتيكيا منعشا تستطيع الشخصيات والمواقف ان تعيش فيه بطلاقة دون قيود تحد من الحركة العامة.
الا ان المأخذ الرئيس الذي يبرز هنا هو النقص الفني في لملمة خيوط العمل بشكل يأخذ فيه سماته الدرامية الناضجة ، ويبدو من المسرحية واضحا ذلك التقطيع اللا مجدي في الاحداث كما وان الشخصيات بغالبها يظهر عليها الفقر في حركتها وبعدم تبريرية افعالها التي تؤديها، ولا ادري ما السر من وجود عدد من الشخصيات التي لم تستطع ان تثبت اقدامها على ارضية الفعل المسرحي؟ منها شخصية (المصلوب) سيما وانها امتلكت في البداية مجالا رحبا لان تشتركفي الاحداث وانتغير من سياقاتها، الا انها صلبت على هامش الخشبة والفعل في آن واحد. ومن هذه الشخصيات : راكب الحمار الذي لم يتعد

دوره اكثر من الدخول والخروج مع اعطاء بعض جمل فكرية بترت فواصلها وظلت قاصرة ـ الجمل ـ عن اداء مهمتها .

ومن المشاهد التي اثارت الانتباه كونها تحمل قيمة فكرية ودرامية عالية ، مشهد الملاك وزوجته عندما يقتربان من الجمهور ويبدان بالهمس في آذانه بجملة : (يلانبني دولتنا احنا ، مش دولتهم على حسابنا .. مرق لجارك) .

كما وتبدو براعة التصوير في مشهد الملاك والملاكة عندما يقومان بربط الرغيف وغصن الزيتون والمرآة ووجه الانسان بالقضية والارض .. بهذا ، فأن المسرحية لا تخلو ابدا من صور حية تقترب كثيرا من النضج الفني المبرر ، الا ان ذلك استثناء ، حيث تشيع روح التعكز على وقع الجملة وانسيابيتها ، بعيدا عن الالتزام الفني او الدرامي السليم .

ومن الوسائل الفنية التي توسلتها المسرحية للوصول الى نظارة المشاهدين ، هي استخدامها للاغنية والشعر والمثل الشعبي ، اذ انها بذلك تقترب كثيرا من وسائل (بريخت) في اغراب المشاهد والتقرب الى الجمهور بتنبيهه عندما يحاول الاغراق في خضم العاطفة. ومن هذه الاغاني التي يغنيها الحكم ـ وهو الحبل الذي يربط حلقات المشاهد الواحد بالآخر : ـ كفك ما بتناطح مخرز / لكن لو في ايدك بلطة / كان بتكسر خمسين مخرز ص١٨٢ .

الملاكة : أنا صلبت في البلاد / لازم اولد في البلاد ص١٨٤ .

الملاك: رح نصرخ ليل ونهار / حتى الوضع يتصلح/ أوكل الدنيا تنهار ص١٨٣٠ .

كما ويلاحظ ان الصورة المنتقاة لا تخلو من عمق فكري ابدا ، فرغم كونها غير رافدة للبناء المشهدي ، وتبدو مفتعلة ـ مقحمة ـ على السياق الفعلي ، الا ان لها ما يبررها فعلا .

والمسرحية تنتهي بفتح حوار جديد مع الجمهور المتفرج ، وهذا يعني ان النهاية لم تكن سوى بداية لمسرحية ستتكون فيما بعد ، اذ ان مشاكل وقضايا هذا الجمهور ستبحث مع رجال المسرح انفسهم لحلها .

فرقة صندوق العجب :

منذ اوائل سنة ٧٥ ـ كما يقول انيس ـ بدات اعراض الشيخوخة تظهر على ملامح فرقة بلالين ، وكان يبدو انها لا تستطيع ان تحيي فن جديد (كذا) فقد نخرت عظامها سوسة المتناقضات الكثيرة واعجزتها عن تكملة الدور الذي بدأته) ص٢٢٥ .

وفي هذه السنة ازدادت الخلافات بسبب الافكار التي تقدمها المسرحيات ، لهذا عقدوا العزم على اعادة تنظيم الوضع المسرحي في فرقة جديدة ، وكان من هؤلاء المناقشين ثلاثة فنانين هم : (محمد انيس ، مصطفى الكرد ، عادل الترتير) من فرقة بلالين ، واستطاع هؤلاء أن يستكملوا النقاش مع (فرانسوا ابو سالم) ، واتفقوا بعد حوار طويل على بلورة الفكرة وخلق تصور جديد تقوم عليه الفرقة الجديدة .

واعتمدت الفرقة عدة مبادىء اساسية للعمل هي :

اولا : التمارين المكثفة لانضاج العمل المسرحي .

ثانيا : التخطيط المبرمج لتغطية كافة المدن والقرى .

ثالثا : اعتماد المسرح الجماهيري الملتزم من حيث المضمون .

رابعا : اسلوب العمل الجماعي .

ومن اولى المسرحيات التي قدمتها الفرقة هي (لما انجنينا) حيث تطورت من فكرة بسيطة الى مسرحية ناضجة فنيا وفكريا (الى حد ما) باستخدام الاسلوب الجماعي في العمل ، ولكن سرعان ما تتوقف المسرحية عن عرضها بسبب اعتقال ممثلها الرئيس (مصطفى الكرد)، ورغم ما آلت اليه الفرقة من نتيجة ، فان هناك سلبيات كثيرة واجهت العمل والتنظيم منها :

اولا : لم يحسب حساب السلطة حسابا عمليا .

ثانيا : عدم تنظيم امور الفرقة بشكل مادي سليم .

ثالثا : ظهور الفردانية والاثرة في العمل .

ولهذه الاسباب مجتمعة ، فقد انتهت فعالياتها الفرقة .

مسرحية لما انجنينا :

في هذه المسرحية اكثر من صفة فنية تميزها عن المسرحيات الاخرى ، حيث تظهر اللاواقعية الحديثة جلية في الصورة المسرحية ، كما تظهر فيها التقاسيم الملحمية والبناءات الدارمية التي لم تعتمد على الشكل الارسطي في تقطيع وتركيب الحدث والشخصية والقيمة ـ الفكر ـ ، كل ذلك استطاع ان يعطي هذه المسرحية سمات تفردها وتؤكدها لا لاغناءة عالية في قيمتها وتراكيبها ، وانما لشذوذ بعض تقاسيمها تلك من الناحية الدارمية غير المتسمة بالتركيز والوضوح .

هذا من ناحية ، اما من حيث فرز ما حققته هذه هذه المسرحية على صعيد الشعبية او الفكرية بما احتوته، فانما يحتاج ذلك الى تحديد ماهيتها الاساس . وتحقيقا لما قلنا ، فان سماتها ـ غير التقليدية ـ تبدو واضحة في الشخصيات التي تظهر وتختفي بشكل

لا ينسجم مع تطور الحدث الدرامي السليم ، كما نلمسه في الخطة الاخراجية التي ثبتت بعض ارشاداتها على النص ، كما في الديكور « المجرد » .

فعلى صعيد الشخصيات ، فان هنالك الكثير منها كالبهلوان (الساحر) ، المثقف ، التاجر ، المراة . . . لم يعط لها مايبرر حركتها الدرامية،او انفعالها التراجيدي، وانما ظلت معلقة في الفراغ تسبح في انعطافات نفسية او حوارية غير مقنعة ابدا ، لهذا ظلت بحاجة الى تأكيد واغناء ، وهذه مثلبة نثبتها على النص ـ ككل ـ اذ بدون الشخصية مهما صغر فعلها الدرامي لا يمكن للدراما ـ كبناء ـ ان تتشكل بتصاعدية مقنعة للمواقف والجمهور ـ كمتلقي لتلك المواقف ـ .

والمسرحية بعد ذاك ، تريد ان تدين الوضع الاقتصادي والسياسي الذي وصلت اليه بعض الفئات البرجوازية والشعبية على حد سواء بحكم الهيمنة الاستعمارية الصهيونية على مقاليد الحياة .

لقد اراد المؤلفون ـ تأليف جماعي ـ ان يحصروا كل ما آلت اليه العلاقة غير السوية ضمن الظروف غير الطبيعية التي يمر بها الفرد العربي ، ذلك لان هؤلاء المؤلفين ارادوا التركيز على مسخ الانسان باعتباره كتلة من الحس والوعي يمر بأزمة نفسية طاحنة تخنقه وتؤدي به الى صنف الجنون ، كل ذلك من خلال علاقته بالمتحوطات سلبية كانت ام ايجابية ، هذا الانسان ـ عنتر ـ وبحكم ارتباطه بالارض والقضية يظل هنا مصدرا مشعا كتعبير عن حالات الغضب والثورة ضد كل الزيف الذي يحيق به ، وعملية الاشعاع تلك تنفرز ضمن مساحات مكانية يحددها الديكور من خلال ثماني دوائر يتحدد فعل الاولى في (اصحى ونام ، احلم ونام) والثانية: (اطلع انزل اشتغل ، حمل شيل) ، والثالثة : (اخبار، كول ، وشخ واشرب اخبار) والرابعة : (هذا منيح ، وهذا عاطل ، عايشين الناس عالكلام) والخامسة : (هوية ، هويات ، هات وين رايح وين جاي؟) والسادسة: (مصاري ، مفيش غير هات ومش شايفين لونها) والسابعة : (وحشش وازني ، وقال بتنسى ومانسيناش) والثامنة : (اوعى تسرق ، تحكيش ، تتزوجش) .. هكذا ارتسمت هذه الدوائر حيث بينها ووضح خطوطها (عنتر) بطل الموقف المتمرد ، واذا ما جاءت شخصية ابي الجنازير كفاعل درامي يضفي على عنتر بعدا فكريا آخر ، الا انه ظل يلف ويدور عبر اجواء وهمية لم تتحدد حدودها الفاصلة ، وبهذا فقدت الشخصية نكهتها بالتالي فكريتها . ورغم ان الشخصية الرئيسية (عنتر) قد جنت في آخر لحظاتها الدرامية ، الا ان حوارها كان يخفي تحته سياطا لاهبة وشواظا من لهيب سياسي واضح ، ثم انه حوار يقصد به التصريح وليس التلميح ، كما ان الحوارات قد جاءت مبينة بشكل شعوري ـ موزون ـ خصوصا تلك الحالات التي يتطلب فيها كسر الايهام .

ـ عنتر : والله انك قدير يا ابو الجنازير ، طيب وين كنت في ال ٦٧ ؟ وين كانت عيونك ص٢٥٢ .

كما في حوار ابي الجنازير الذي يحاول فيه ان يشير الى ادعاء البعض بالوطنية وهم خلو منها .

ـ ابو الجنازير : والله تجارة الوطنية هاي رائجه هالايام ؟ ٢٥٣

ومن لغة عنتر التي يبدو فيها الايقاع الشعري واضحا ، وهي لا تلبث ان تتسم بالتهكمية الواضحة او بالتمرد المعلن او الالتزام السياسي .

ـ عنتر : يا ريت عندي ارض / ازرعها بصل ولفت/ واسقيها مية جبل / وانط زي الحجل ص ٢٤٦

كذلك في :

: سوق يا عنتر سوق .. بلكي الدنيا تروق ٢٣٢

وفي :

: كل الدنيا واقفة محلها ص ٢٤٦

أما من ناحية الاحداث وتوظيفها الدرامي ، فان الصفة الغالبة على طبيعتها هو عدم الترابط بالتالي عدم الاقناع ، ذلك ما يجري مثلا في حشد الشارع بين التاجر وعنتر غير مرتبط فكريا او دراميا مع المشاهد التي قبلها او التي بعدها ، واذا ما كان المطلوب من ذلك شكلا من اشكال المسرح الملحمي ، فالملحمية لم تعن ابدا بالحدث الآني على حساب الاحداث الاخرى ، كما وان الشخصية فيه تمسك بزمام الاحداث بشكل مقنع . واذا ما احببنا ان نورد بعض هذه المشاهد فهي تعج داخل المسرحية منها : مشهد رجل السلطة مع المعتقل وعنتر وابي الجنازير ، ومشهد عنتر وابي الجنازير وهما يتلاقفان الحوار الذي يبديانه تعليقا على ما يسمعاه من المذياع ، وبالرغم من سخونة هذا المشهد الا انه ظل غير واضح وغير مرتبط بسببية مع المشاهد الاخرى .

قد نثقل المقال اذا ما اردنا ان نأتي بالملاحظات المتولدة من قراءة الكتاب ، ناهيك عن ان بعضها قد ورد بين ثنيات العرض والتحليل .. ومع ذلك فاني سأثبتها لئلا تضيع بين حشد الشروحات العديدة ، خصوصا ما كونته من ملاحظات عن المسرحيات : ـ

أولا : استخدام المسرحيات للهجة الشعبية الفلسطينية الدارجة[10] ، وهذا بطبيعته سيحد من انتقال المسرحيات الى خارج حدود الارض المحتلة ، ومن ثم فان سباكة اللغة غالبا ما كانت مشوبة بنقص في التركيب او البيان او في استخدام الصور الموحية.

ثانيا : الاستفادة من الشعر الشعبي والشعر الحر كما في قصائد القاسم ودرويش ، ولكن مما يؤسف له ان اغلبها ـ القصائد ـ كانت تقتحم درامية النص وتضفي عليه افتعالية مجافية للذوق الفني ، الامر الذي يأتي على تفليش الوحدة الفنية للمشهد او الموقف ، كما ان بعض الحوارات استفادت من المثل الشعبي بشكل يقرب واقع المشهد من الحياة اليومية للمشاهدين .

ثالثا : ارتباط الاغنية الفلكلورية والرقص الشعبي ـ خصوصا الدبكة ـ بالاحاسيس العاطفية والموقفية للشخصية مما يعطي زخما رائعا من التواصل بين الجمهور كمتلقي والمشهد ـ كموقف ـ

رابعا : المسرحيات عموما رغبت عن استخدام التراث كدالة معاصرة ، وهذا يعني ان الاقتراب من الواقع المعاش كان الشغل الشاغل للفنان المسرحي الفلسطيني .

خامسا : اعتماد بعض المسرحيات على الارتجال التمثيلي التعبيري كما في (مصارعة حرة) و (العتمة) .. وهذا ناجم برأيي عن فعل اللغة المستعملة في العمل الواحد مما يسمح للمثل ان يرتجل حواره او يسمح باضافة مشهد مرتجل مع المشاهدين .

سادسا : تركيز عدد الشخصيات الداخلة في المسرحية الواحدة ، مما يدل على فقر الامكانية في استخدام ممثلين اكثار من الناخبين الاخراجية والتشخيصية

سابعا : اتخاذ طابع العمل الجماعي في التأليف والاخراج والتمثيل ، وهذه من البوادر الايجابية التي يمتاز بها مسرحنا العربي الفلسطيني .

ثامنا : اختيار العمل الملحمي ـ البريختي خاصة ، حيث تمتزج الاحدوثة بوسائل العرض الفنية والفكرية، الامر الذي قرب المسرحيات من طابع الشعبية والذهنية في آن واحد .

تاسعا : غالبا ما يكون « العامل » هو المحور الرئيس في موضوعات المسرحيات ، الا انه لا ينفصل ـ كعلاقة ـ عن كل الشخصيات المجتمعية المرتبطة معه بأواصر الحياة من طالب وفلاح وموظف ...

عاشرا : طغيان الرمزية على العمل ، مع اختلاف طرائف التوظيف التي يتوسلها المؤلف والمخرج والممثل ، كقربها من الواقعية او السريالية او الطليعية ..

وبرغم ما حواه كتاب (الحركة المسرحية في المناطق المحتلة) من حسنات كثيرة حيث عرفنا على اهم وابرز التيارات والاساليب المستعملة في المسرح العربي الفلسطيني مع تعرفنا على اهم وابرز الفرق ، الا ان الكتاب ظل بحاجة الى تنوير اكثر ليضيء عمق الحركة المسرحية وليس هامشها ، مع الوقوف الطويل على خصوصيات العمل وعلى مفردات كل خصيصة على حدة، مع مزيد من التأمل والاستقراء والعلمية بغية الاحاطة التامة بمسببات المسرح ـ كعلاقة وانتاج وملاحظتنا الاخيرة تنصب على تلك الاخطاء النحوية والتراكيب اللغوية المبعثرة التي شاعت في هذا الكتاب .

هوامش :

(١) اصدارات دار جاليليو ودار العامل ـ فلسطين المحتلة ـ حزيران ١٩٧٩ ـ عدد الصفحات ٢٦٨ .

(٢) والصحيح هو عام ١٩٧١ .

(٣) ينظر (المسرح الفلسطيني وثالوث الزمانية) . وليد صديق ملحم . مجلة فنون ع ٤١ـ٢١ أيار ١٩٧٩ . كما ينظر (مسرح الارض المحتلة بين الطموح والهموم) . مؤيد البحش . جريدة الثورة ـ ٢٠ آب ١٩٧٩ .

(٤) كان يفضل في مثل هذه الحالات ان يتطرق المعد الى شرح وذكر بقية الفرق المسرحية التي امتازت بجودة تركيبتها وجودة عروضها او لا يسعنا هنا الا ان نذكر امثلتنا ـ لا للحصر ـ : (فرقة كشكول ، فرقة المسرح الفلسطيني ، فرقة المسرح العربي ، معهد القدس للفنون المسرحية ...) .

(٥) وهنالك اعمال مسرحية اخرى لم يذكرها المعد ، ذلك اذا سلمنا بان طريقة تثبيته لهذه الاسماء لم تتسم بالعلمية والموضوعية المطلوبة في نوعية المادة المطروحة ـ كدراما ـ حيث بات القارىء متلهفا لمعرفة اذا ما كانت هذه المسرحيات تحوي في اعماقها ذلك البعد الثوري ـ الشعبي ام لا ! وبالتالي اذا ما كانت اساليبها الفنية والقيمية ناضجة ام لا ! ومن ثم مدى الاستفادة من التراث والرمز .. الخ . كل ذلك ظل مجهولا للقارىء !! فمثلا : ان مسرحية (العتمة) ذات سمات رمزية تعتمد الايحاء المجرد المشدود الى العتمة الواقعية ، خصوصا عندما تتوضح فكرة الاحتلال بالظلام الدامس الذي يتخبط فيه الانسان بعيدا عن المباشرة . ومسرحية (قطعة حياة) التي تبحث عن الحلول الجذرية لايجاد مناخ اشتراكي يعم المجتمع من خلال شخصيتين احداهما جوازية والاخرى كادحة من الطبقة العمالية...وهكذا .

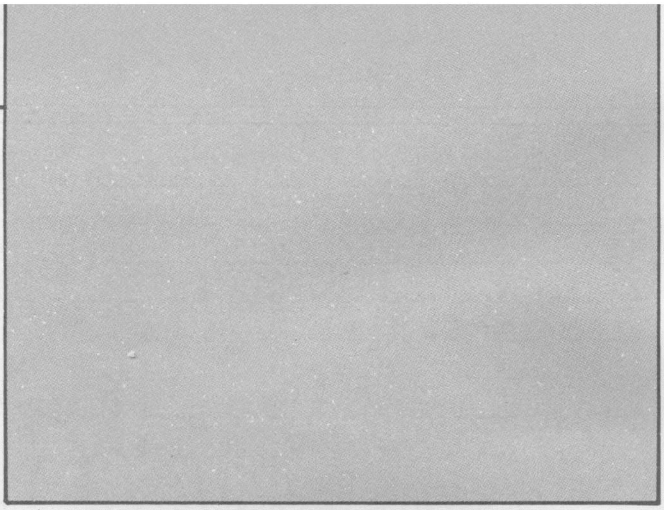
(٦) من المؤكد ان انقسام الفرقة الى قسمين كان سببه الاختلاف في الرؤية السياسية .

(٧) ظلت هذه الخاصية بحاجة الى توضيح .

(٨) (الحركة المسرحية في المناطق المحتلة) . مجلة مركز الدراسات الفلسطينية ع ٣١ ١٩٧٨ . صادرة عن جامعة بغداد ـ مركز الدراسات الفلسطينية .

(٩) لهذه الفرقة اعمال فنية وثقافية عديدة ، حيث لا يقتصر عملها على الفن المسرحي وانما على الغناء والموسيقى والرقص وعلى النشاطات الثقافية الهادفة الى توعية المواطن العربي داخل الارض ومده بمسببات العمل الثوري الصائب ، فهي تعمل على عقد ندوات ثقافية وفكرية في مختلف مناطق الضفة الغربية ومنها صدور نشرة ثقافية باسم اعضاء الفرقة .

(١٠) نستثني من ذلك مسرحية (المفتاح) للشاعر عبداللطيف عقل .



احلام الصبيان

ملاحظات حول نص مسرحي للاطفال

محمد بسام

مسرح الصفار لا ينفصل عن مسرح الكبار . هما رافدان لنهر واحد وهو الثقافة . ومن هذا المنطلق جاءت هذه الملاحظات عن مسرحية « احلام الصبيان »(١) لمؤلفها الطاهر شبيكة .

يبدو من مقدمة المسرحية ومن المسرحية نفسها امتلاك مؤلفها ناصية التأليف المسرحي ومعرفته بمسرح الصفار . فقد استطاع ان يقدم نصا مسرحيا تتوفر له معظم العناصر المسرحية ، على صعيد الشكل ، معتمدا على مرحلة معينة يقول عنها المؤلف في مقدمته : « وقد تعمدت التركيز في المسرحية على مرحلة ما قبل المراهقة مباشرة ، اي ما بين سن العاشرة والرابعة عشرة او قبلهما وبعدهما بقليل ، لانه من الصعب تحديد بداية او نهاية اي مرحلة نمائية بسبب تداخل وترابط المراحل المختلفة »(٢) . وقد استعرض المؤلف في مقدمته احدى عشر ميزة خاصة بهذه الفترة هي من جملة الخصائص العديدة لهذه الفترة النمائية . وبموجب هذه النوايا قام بكتابة مسرحيته .

اعتمد المؤلف في عمله المسرحي هذا على مسرحية وليام شكسبير « حلم منتصف ليلة صيف » بخطها العام. يقول الطاهر شبيكة : « هذه المسرحية اعدت بتصرف من احدى مسرحيات شكسبير الشهيرة المسماة (حلم منتصف ليلة صيف) ... اما انا فسميت مسرحيتي « أحلام الصبيان » واخترت من مسرحيته عقدتين اثنتين... واحدة تعالج ما يسميهم شكسبير « الحرفيين » او ما يطلق عليهم احيانا لفظ المهرجين ... والثانية تعالج عالم الجن والارواح ، ملكهم وتابعه ، وملكتهم ووصيفاتها ، مع توثيق العلاقة بين الطرفين في الشخصية الرئيسية لمجموعة الانس وشخصيات مجموعة الجن بكل ما في المجموعتين من تناقضات ومشاحنات ومواقف مليئة بالفكاهة والسخرية والدعاية والحركة والرقص والغناء والموسيقى »(٣) .

اما العقدة الاولى التي تعالج الحرفيين فلها خطان دراميان الاول يتعلق بعملها اثناء توزيع الادوار والثاني العرض الذي تقدمه ويشمل مسرحية بعنوان « قصة الشاطر حسن وفاطمة السمحة » وهي قصة تذكرنا احداثها بمسرحية شكسبير « روميو وجولييت » واستعراضات مختلفة . تدور معظم احداث العقدة الثانية في هذا العمل المسرحي في القسم الثاني من المسرحية بعنوان « افراح الانس والجن » اذ نلتقي بمجموعة من الجن في الغابة حيث خلاف حاد بين ملكهم شمس وملكتهم قمر وهو خلاف نشأ بسبب اصرار الملك شمس على الحصول على صبي هندي ليكون تابعا له بينما الملكة تحرص على تنفيذ ما اوصتها به ام هذا الصبي . وانتقاما من الملكة وموقفها هذا يقوم الملك شمس وتابعه صاروخ بخدعة تكون درسا للملكة . وهنا ترتبط العقدة الاولى بالثانية عندما يدخل احد اعضاء الفرقة الغابة وتقع الملكة قمر في حبه رغم ان رأسه رأس حمار بالخدعة التي قام بها الملك وتابعه .

يلاحظ ان « توثيق العلاقة » بين العقدتين والتي اشار اليه المؤلف في مقدمته جاء ضعيفا فهو لم يؤثر على العقدة الاولى وان كان قد ترك الاثر على العقدة الثانية وهو تنازل الملكة قمر عن موقفها . اما دخول ابي الابطال عالم الجن والانس فقد كان من باب الترفيه ودون ان

يؤدي الى تغيير في شخصيته . ولم يكن وجود العقدة الثانية المتعلقة بالجن ليؤثر على العقد الاولى الا بالقليل وعلى صعيد الشكل فقط حيث الاستعراض الذي يقدمه عالم الجن ، وهو استعراض زاخر بعناصر التسلية والمرح والفكاهة والمفارقات الضاحكة ولكن بعيدا عن القيم الاخلاقية . ومن الضروري في مسرح الصغار وجود القيم التربوية فالمسرح هو المعلم .

ونظرة فاحصة الى العقدة الثانية والتي تقع في القسم الثاني بعنوان « افراح الانس والجن » هامة لايضاح المقصود بالاستعراض الذي يبتعد كثيرا عن القيم التي نريد لصغارنا . تميز هذا الخط بالموقف المحرج الذي تكون فيه الملكة اذ انها تقع في حب ابي الابطال . ولا ننكر ان هذا الموقف يثير الكثير من الفكاهة ، ابو الابطال برأس حمار ، ولكنها فكاهة تكاد تخلو من الدروس التربوية . اقول تكاد تخلو لان المؤلف لم ينس ان يضع باعتباره بعض الامور الاخلاقية والتي تحتاج بدورها الى وقفة .

يتحدث صاروخ ، تابع الملك شمس ، مع الجنية زهور ، وصيفة الملكة قمر : « انا صاروخ الملك شمس وانا الذي اكشف له اسرار الفضاء والكواكب والقمر . وهذا ما يريده مولاي (يلتفت ويخاطبها بطريقة سرية) ولكن بيني وبينك فانا مناي ان امكث في الارض لارفه عن سكانها واجلب لهم الرخاء والسعادة والسلام وابعد عنهم الآلام والجوع والمرض والجهل والفقر . . يا ناس لماذا يرسلني مولاي للفضاء وهو لم ينته بعد من سكان الارض ؟ »(٤) كلمات قد تعبر عن موقف انساني نبيل غير انها تبقى مجرد كلمات في خطبة مباشرة اوجدها المؤلف دون ان يراعي اهمية الكلمة الموجهة غير المباشرة . وتأكيدا لهذا نعود بالحوار قليلا ونتعرف مع زهور ، وصيفة الملكة ، على صاروخ : « انا خادم الملك شمس . . انا تابعة وظله . . وانا اقضي له اغراضه واضحكه وادهش كل العالم »(٥) . هنا يظهر الاختلاف بين عمل صاروخ وامانيه . وملاحظة هامة نوردها في هذا المجال تتعلق بثقافة الصغار وهو ضرورة ان تتحول الكلمة الى عمل . فهل رأينا تابع الملك يتخلى عن مهمته في «اضحاك» الملك من اجل مهمة انسانية ليجلب « الرخاء والسعادة والسلام » لسكان الارض ؟ هل رأيناه يفعل ذلك مع غيره ، وليس وحده ، لان الفردية يجب ان تلغى في ثقافة الصغار ؟

فلنتابع حوار صاروخ مع زهور : « يا ناس . . لماذا يرسلني مولاي للفضاء وهو لم ينته بعد من مشكلات الارض ؟ حتى القمر ارسلني اليه واحضرت له حجارته وترابه . . مولاي في سباق . . سباق عجيب . . ولكن ما باليد حيلة . . انا مأمور واوامر مولاي فوق كل شيء »(٦) . من هذه الكلمات نستنتج موقفا سياسيا اراده المؤلف وهو موقفه من تسابق دول العالم المتقدمة (وخاصة الدولتين العظميين) لغزو الفضاء . غير اننا لا نستطيع ان نقدم هذا الموقف وغيره في مسرح الصغار بمعزل عن ثقافتهم وما يجب ان نعطيهم . لو جاء هذا الحوار في مسرح الكبار لقبلنا به على اعتبار ان هذه الشخصية لا تملك لنفسها الحرية ، اما ان يكون في مسرح الصغار دون تقديم البديل فهذا امر يثير التساؤلات. فمن الضروري ان يتعلم الصغار كيف تتحول الكلمة الى عمل . وهنا مثلا يندفع صاروخ ليتخلى عن دوره كخادم وينطلق ليحقق امانيه مع غيره وفي هذا درس نافع للصغار .

مازلنا في القسم الثاني نناقش بعض الامور المتعلقة بالنواحي التربوية . نسمع الملك يخاطب تابعه : « ولكن بعد ما صنعتك بدأت اشك في مقدرتي على حل مشاكل العالم (كأنما يخاطب نفسه) مشاكل العالم يا ولدي لا تحل بالصواريخ والاقمار الصناعية ومراكب الفضاء والسلاح . . وانما تحل بالتعاون والمحبة بين البشر وحسن النية والانسانية وعدم التشاحن والكراهية . . اما الحرب فهي الشر الاكبر (يرجع الى نفسه) ولكن امامنا مشكلة الملكة قمر »(٧) . هذه الكلمات تعبر عن شخصية الملك اصدق تعبير ، او المفروض انها كذلك ، الكلمة عادة ما ترافق العمل على اساس عدم انفصال بينهما . غير اننا نكتشف ان المؤلف يعزف على اوتار خطابية والدليل ان شخصية الملك شمس لم تنطلق من انانيته فاهتمامه منصب على الصبي الهندي ليجعله تابعا . هذا جانب هام يؤخذ بالاعتبار في مسرح الصغار . وقد يثار سؤال : وهل يستطيع الصغار ان يستنتجوا امورا كهذه ؟ والجواب يكون عند اولئك المهتمين بثقافة الصغار ، ذلك الاهتمام الذي يمتد ليشمل نفسياتهم وتفكيرهم واهتماماتهم . فالصغار يتمتعون بذكاء يدهشنا نحن الكبار . وهذا يدفعهم الى ابداء ملاحظات هامة وبالتالي فحسهم الانتقادي متحفز . . وحتى لو لم يستنتج الصغار مثل هذه الملاحظات فانها قد تبقى في نفوسهم كامور مسلم بها وهنا خطورة المسرح وما نقدمه لهم من خلاله .

نلتقي مع ابي الابطال وقد تحول راسه الى رأس حمار بسحر الملك شمس . هنا يظهر اندفاعه نحو « الديمقراطية » فيقول : « انا مستغرب ليه الجنيات يكون عندهم ملكات وملوك . احسن شيء انا اقلب نظامكم الى حكم جمهوري . . مش على كيفي ؟ »(٨) ومن هذا المنطلق فان ابا الابطال يمثل نوعا من « الديمقراطية » الا ان هذا الموقف « التقدمي » سرعان ما يتحول الى موقف استبدادي فيقول للملكة قمر : « (في غرور وكبرياء) انت ماليك دخل بعد كده . . طبعا بجي ما دام

صرفت التعليمات .. وما دمت انا سيد البيت ده (يستدرك) سيد الغابة دي (يلتفت اليها ليؤكد موقفه) الكلام ده واضح ؟ »[٩] والتعليمات التي صرفها تتعلق بالعسل الذي يريده ليتمتع اكثر في هذا المكان . ونعود بالحوار الى الوراء قليلا لنسمعه يقول : « انا لا سيد ولا حاجة . السيد رب العالمين »[١٠] . وهذا التناقض والتذبذب في المواقف له آثار سيئة على شخصية ابي الابطال . وفي مسرح الصغار تحتاج الشخصية الايجابية الى سلوك واضح لانها تؤثر على الصغار .

وننتقل من عالم الجن الى عالم الفرقة وتدريباتها من اجل الاستعراض الكبير الذي يتضمن مسرحية « الشاطر حسن وفاطمة السمحة » . ونتابع شخصية ابي الابطال فنسمعه يطلب من المخرج : « وما تنسى تديني دور البطل يا مخرج يا عالمي »[١١] . ويقول ابو الابطال اثناء التدريبات : « وبالمناسبة دي العبد الضعيف الواقف قدامكم ده هو بطل الرواية في دور حسن الشاطر .. يعني بالاختصار انا دينمو المسرحية البحركة زي ما داير »[١٢] .وبالطبع فان المؤلف لا يستطيع ان يقنعنا بان ابا الابطال متواضع وهو يردد : « اشكركم جزيل الشكر على الثقة دي .. واعاهدكم على العمل الصالح للمجموعة .. والمسؤولية دي انا بعتبركم مكلفني بيها زيها وزي اي واجب من الواجبات.. وعملي المتواضع ده بقدمه لصالح الوطن اولا والفن ثانيا »[١٣] . وهكذا نواجه المواقف الكثيرة التي تتناقض فيها تصرفات الشخصيات . وحتى وان كانت الشخصيات هزلية فالاجدر بها ان تحافظ على ثبات في الموقف لان المسرحية الفكاهية لا تعني ابدا هذه الفروق الواضحة . وهنا نشير الى المؤلفة وينفريد وارد في كتابها « مسرح الاطفال» اذ تقول في الفصل السادس من هذا الكتاب وتحت عنوان التشويق : « **والمسرحية الفكاهية باكملها اقل تأثيرا على المتفرجين والاطفال من المسرحية الجادة التي تشتمل على بعض مشاهد فكاهية . وعرض مشاهد الصناع الثلاثة في مسرحية«حلم ليلة صيف» يتضمن فيضا كثيرا من الفكاهة يجعل الاطفال يتأففون ، انهم يفضلون كثيرا ضحكة عابرة في مسرحية جادة »**[١٤] . ويتميز نص الطاهر شبيكة بطابع فكاهي على اعتبار انه ينتمي الى المسرح الفكاهي . ومن هذا المنطلق فقد نجح المؤلف في تقديم المواقف الفكاهية : توزيع الادوار ، ، تحول رأس ابي الابطال الى رأس حمار ، غرام الملكة قمر بأبي الابطال ، قصة فاطمة السمحة مع حمارها الصغير وغضب الشاطر حسن من فاطمة لانها مخطوبة دون علمه . الا ان هذه المواقف تخلو من النواحي التربوية الهادفة والتي يجب ان تتوفر في مسرح الصغار .

يعزز المؤلف ، ربما عن غير قصد ، بعض الاتجاهات السلبية التي نسعى جاهدين للتخلص منها في ثقافة الصغار . نسمع اعضاء الفرقة يتناقشون للحصول على الادوار « الهامة » وهذا يذكرنا بنظام النجوم الذي اوجدته هوليوود واستوردناه ضمن ما استوردنا من قيم لا تناسب قيمنا . ويعني التنافس على الادوار الاولية الغاء الروح الجماعية التي يجب ان تكون في المسرح ، ذلك العمل الجماعي الذي يعطي الصغير ، كمشارك ومتفرج ، ابعادا انسانية وينمي لديه الاستعداد للعطاء في جو اخوي .

كذلك نجد مخرج الفرقة يحرص على كسب الجائزة . ومن حيث المبدأ فان دخول الفرقة المسابقة للجائزة امر مقبول . اما ان يصبح الهدف هو الجائزة فهو امر مرفوض . ونعرف ان عمل الفرقة المتواضع ، كما جاء على لسان ابي الابطال ، هو « لصالح الوطن » .

يقول ابو الابطال ، احد اعضاء الفرقة : « زيادة على ذلك انا ما ممكن اتصور او امثل اي مسرحية ما فيها موت. كمان ماتنسى حاجة مهمة .. الكابويات بالذات اصل التمثيل العنيف .. عشان كده كل الناس بحبوهم »[١٥] . ويعترض فلفل ، عضو آخر في الفرقة، على موقف ابي الابطال هذا فيقول : « غايته انا رأي الكابويات فنهم متوحش .. والله يا جماعة انا بكرههم لله ورسوله .. مسدسات وحصين وكتل ودم .. حاجة فظيعة .. ديل فتوات وبتاعين عصابات .. يا خي .. خليكم من امور الامريكان الفارغة دي »[١٦] . غير ان اعتراض فلفل لا يستمر سوى لحظات اذ نراه يتنازل عن موقفه هذا ويقول : « غايته ال بهمني انا مسرحيتنا تطلع مظبطة »[١٧] . وهذا تنازل سهل عن امر اخلاقي ماينبغي ان يسجل في مسرح الصغار .

يقول ذهب ، عضو آخر في الفرقة ، ساخرا من ربع دقيقة المخرج : « اسكتوا يا اولاد وانتبهوا للمخرج العظيم .. سيد الاثارة وملك التشويق (يمسك ربع دقيقة بيده ويقدمه للجمهور) الفرد هتشكوك »[١٨] . افترض المؤلف ان الصغار يعرفون الفرد هتشكوك مخرج اشرطة الاثارة . وحتى اذا سلمنا بهذا فاننا لا نريد ان نعزز عند صغارنا اسما كهذا لانه يشكل ثقافة هي جزء من نظام هوليوود ، وما في هذا النظام الا المضامين التي تشوه حياتنا مع بعض الاستثناءات النادرة .

ومن الامور المسلم بها في هذه المسرحية والتي تقوم عليها المسرحية اصلا كعمل فكاهي الموقف من «الحمار» فنسمع ابا الابطال وقد افاق من نومه بعد ان زال عنه السحر : « والله اخذتني جنس نومه .. نومه حلمت فيها .. نومه حلمت فيها (يضحك ضحكة خفيفة) حلمت انقلبت حمار ـ اضنينه طول كده (يضع ذراعيه فوق رأسه) الله ينعل النوم والله ينعل الحمير واحلام الصبيان »[١٩] . وليس هناك اي مبرر لان يلعن ابو

الابطال النوم والحمير كما ان الموقف من الحمير لم يكن نتيجة حدث في المسرحية بل جاء كأمر مسلم به . ويجب الا نأخذ الامور كمسلمات وخاصة في ثقافة الصغار . وهنا نتذكر قصتين لزكريا تامر ، احد رواد القصة القصيرة للصغار . القصة الاولى بعنوان « المقلد »(٢٠) . وفيما يحاول الحمار ان يقلد رجلا يحمل كتابا ليكسب احترام الناس غير انه يتعرض لسخرية الناس لانه لا يعرف القراءة . وهنا يخجل الحمار من نفسه ويقرر ان يذهب الى المدرسة ويتمتع عن تقليد الآخرين . وفي القصة الثانية « الحمار والقط » (٢١) . يعلم الحمار القط درسا لكي يقول الصدق دائما اذ ان الحمار يرفض تملق القط له عندما يخبره القط بان صوته من اجمل الاصوات . واذا كان لا بد من اتخاذ موقف ما من الحمار فيجب ان يتم هنا بطريقة تقنع الصغار .

في اي عمل مسرحي تراعى وحدة الحدث . ووحدة الحدث تعني وجود احداث تخدم الفكرة الرئيسية دون ان تكون هناك احداث « لا فائدة منها » . وفي المهرجان الذي تقدمه الفرقة لا يكتفي المؤلف بمسرحية « الشاطر حسن وفاطمة السمحة » بل يقدم معها استعراضا راقصا بعنوان « رقصة الجنيات » وعرضا دراميا بعنوان « الدودار » وهذان العرضان القصيران لا يخدمان الحدث الرئيسي ووجودهما لم يكن الا لمزيد من التسلية. وهذا يؤثر على العرض ويقلل من اهميته وبالتالي ينعكس على اهتمام الصغير بالعرض . ورغم ان « رقصة الجنيات » تتناول شخصيات العقدة الثانية الا انها لا تؤثر على الاحداث دراميا . ولنستمع الى ربع دقيقة وهو يقدم لعرض «الدودار » : « جايز ناس هنا ما بعرفوا معنى الدودار .. نحن لما نشرك للطيرة بندوده ونغني ليها عشان تدخل الشرك . ودي عملية لذيذة بنقضي فيها زمن طويل ومسلي قبل لما نرجع لي اهلنا بالطيور ويشووها لينا في الدوكة .. »(٢٢) صحيح ان العديد من الطيور محللة لنا لتأكلها غير ان التلذذ بتعذيبها قبل صيدها امر يبتعد عن الناحية الاخلاقية . ويتذكر ارشادات المخرج المسرحية وهو يقدم لابي الابطال وقمر اللذين يتجولان كأنهما في عرس : « يمكن هنا ان نلجأ الى الرقصات السودانية المختلفة على شرط الا تؤدي رقصة العرس التقليدية باي حال من الاحوال فليس لها اي مجال تربوي هنا »(٢٣) . فالمؤلف اذا يدرك ما يجب ان يقدم للصغار بحيث يمكن الحفاظ على المنهاج التربوي غير انه في نصه هذا يدخل امورا ليس لها اي مجال تربوي .

يقول الطاهر شبيكة في مقدمته المسرحية :« **ومن ثم فان من يتصدى لهذه المرحلة عليه ان يراعي ميول الصبيان واتجاهاتهم ... اذ علينا ان ندرك انها اعداد لتحمل المسؤولية الجادة** »(٢٤) ، ومراعاة ميول الصبيان لا تعني ابدا مسايرة اتجاهاتهم وتنفيذ حاجاتهم بقدر ما تعني توجيه هذه الاتجاهات وتلبيتها من منطلقات

اخلاقية يجب الا نتجاهلها . ففرق كبير بين ان نقدم للصغار ثقافة يعيشونها وثقافة يجب ان يعيشوها تكون البديل . وصحيح ان هذا امر يحتاج الى وقت وجهد وصبر الا انه ليس من المستحيل تحقيقه . والمسرح هو النافذة الواسعة التي يمكنها ان تفتح امام الصغار مجالات اخلاقية لانه الاكثر تأثيرا بين وسائل الثقافة المختلفة .

هذا يقودنا الى امر هام . يحدد المؤلف بعض مميزات مرحلة المراهقة مشيرا الى ميزة هامة : « له فكرة واضحة عن الدين والوحدانية وخالق الكون ويؤمن بالله ورسوله ايمانا لا يتسرب اليه الشك ويستمد اخلاقياته من القدوة الحسنة »(١٥) . وكان من الضروري ان ينطلق المؤلف من هذه الميزة ليحقق عمله المسرحي هذا . وحتى اذا لم يكن برغبة المؤلف تقديم مادة اسلامية كأن يتعرض لموقف اسلامي زمن الرسول عليه الصلاة والسلام او ايام الخلفاء رضوان الله عليهم ، فان مايقدمه من مادة يجب الا يتعارض مع الاسلام فكرا وعملا ، وهذا يعني ان الصغير له فكر واضح عن الدين والوحدانية وهو ما اشار اليه المؤلف .

نلاحظ مثلا ان الحوار بين اعضاء الفرقة تتخلله كلمات ما ينبغي لها ان تقال حتى وان جاءت على لسان « المهرجين » ويمكن بالمقابل تقديم الكلمة اللطيفة دون اسفاف . نسمع ابا الابطال يقول : « واخيرا اكرر الشكر لجميع اعضاء الفرقة الفنية (ينظر الى ربع دقيقة بازدراء) ولماعاجبهيطقاو يشربمنالبحروكان البحربعيد يشرب من اي بلاعة من البلاعات المالية الشوارع »(٢٦) . وحيث ان ابا الابطال لا يمثل الجانب السلبي في المسرحية فتعامله مع الآخرين بهذه الطريقة الساخرة غير مقبول تربويا .

يشير المؤلف الى ميزة اخرى في مقدمته : « الميل الى المشاغبة والمشاجرةوالعناد والتندر علىالآخرين»(٢٧). وقد عرض لها المؤلف في اكثر من موقف في المسرحية . يقول ربع دقيقة لابي الابطال : « مش احسن تسيب امورك دي يا مغرور . انا رئيسك باعتراف الجميع .. انا لما بديت التمثيل انت كنت هلفوت حايم في الشوارع تشحت حق السينما »(٢٨) . وما دام المؤلف ينطلق من ايمان الصغار بالله ورسوله فمن الضروري الالتزام بالسلوك الاسلامي .

صحيح ان الصغار قد اعتادوا ان يتندروا على الآخرين، الا انهم بحاجة الى سلوك جديد وهنا يأتي المسرح كمرب ٍ .

سمع ابا الابطال في غابة الجن يقول للملكة قمر : « (في انشراح) مرتاح الهينة دي . انا اكثر من مرتاح. مش كفاية على الواحد يعيش في « جنة تجري من تحتها الانهار ؟ »(٢٩) معتبرا هذا المكان جنة ومقتبسا كلمات قرآنية ما يجب ان تقال في موقف هزلي كهذا مع اعتبار ان غابة الجن ليست هي الجنة . وفي هذا المشهد بالذات يغرق ابو الابطال مع الملكة قمر ووصيفاتها في جو حالم فيه لمسات غرامية . وهذا مرفوض احتراما للعلاقة المقدسة والشرعية بين الزوج والزوجة وانكارا لاي علاقة غير شرعية . كذلك نسمع ابا الابطال يقول لقمر : « انا ما من نوع ابواتنا واجدادنا ال يتزوجوا اثنين ثلاثة .. ده كلام ما بجوز ابدا »(٣٠). وهذه الكلمات اشارة الى تعدد الزوجات الا ان المؤلف لا يوضح هذا الامر . والاجدر بالمؤلف الا يتطرق الى هذا الموضوع ابدا . وهناك ملاحظة اخرى اذ يقوم المؤلف بادخال « ذكر الصوفية » في رقصة « البهجة والظفر » ويمزج هذه برقصة الجنيات بعد ان يقوم معلن المهرجان بالاعلان عن فوز الفرقة بالجائزة الاولى .

* * *

ونتنقل الآن الى النص كعمل مسرحي . احسن المؤلف صنعا بالاكثار من الارشادات المسرحية اذ يقول في المقدمة : « هذا وارجو ان الفت النظر باني تعمدت الاكثار من ارشادات الاخراج ، واسهبت في ذكر كثير من التفصيلات الدقيقة ، التي يتراءى للبعض انها بديهية ولا داعي لذكرها ، ولكن غرضي من هذا هو مساعدة الهواة والمعلمين والمرشدين ، كذلك اتاحة الفرصة للصبيان لدراسة النص دراسة متانية ، هادفا من كل ذلك تيسير التمثيل والتنفيذ وبالتالي عملية الاخراج لكل من يود اخراجها من الذين لم يتخصصوا في الاعمال المسرحية »(٣١) وهذه الارشادات الكثيرة تشير الى ان المؤلف على اطلاع على حرفيات المسرح . غير ان هناك ملاحظة وهو انه لم يحدد دخول وخروج الشخصيات من اليمين او اليسار مثلا .

ولم يغفل المؤلف جانبا تربويا هاما حيث وجه ملاحظاته للمخرج حول تمثيل الصغار بان « عليه ان يسند اليهم شتى المسؤوليات ، وان يحثهم على اداء الاعمال التي يتطلبها الاخراج بما في ذلك ابداء رأيهم عن النص الذي يمكن تعديله وفقا لوجهات نظرهم المعقولة ، اذ اني اعتبرهم جزءا لا يتجزأ من كل العملية »(٣٢) . وهذان امران هامان مرتبطان بتربية الصغار . فعندما يشارك الصغير في عملية الاخراج ، ولو مشاركة بسيطة، تنمو الثقة في نفسه ويزداد الشعور باهميته كلبنة في هذا البناء المسرحي عندما يقدم بعض الملاحظات حول النص.

وينبغي الا نستهين بملاحظات الصغار التي غالبا ما تكون ذكية وتدل على اهتمام ووعي ونضج فكري مقارنة باعمارهم . وقد اغفل المؤلف ناحية هامة عندما اصدر حكمه على المسرحية بفوزها بالجائزة الاولى . فهل يمكن للصغير ان يقبل بهذا الحكم دون ان يتعرف على المسرحيات الاخرى وهذا ما لم يحدث ؟

وقد غاب عن المؤلف عنصر هام من عناصر نجاح المسرحية وهو مشاركة الجمهور مع الممثلين ، ويعتبر جون اوتوول مشاركة الجمهور من اسس المسرح في التربية . وكان بامكان المؤلف اتاحة الفرصة للجمهور ليشاركوا . فمثلا يمكن اجراء حوار بين الجمهور وابي الابطال بعد ان يزول السحر عن ابي الابطال .

ووقفة عند اللغة التي تعتبر عاملا هاما من عوامل التأليف المسرحي . غلب على المسرحية اللهجية السودانية المحلية والتي حاول فيها المؤلف ان يقترب من اللغة الفصحى في اكثر من موقف . نسمع ربع دقيقة مثلا في البداية : « الحمد لله اهو جيتو في الميعاد .. اذن نستعد للشغل في ربع دقيقة ... المرة دي هدفنا الاساسي هو ان نبرهن ونثبت للجميع انه فرقتنا دي من ارقى الفرق وممكن تنافس اي فرقة في المهرجان المسرحي الكبير »(٣٤) . بينما هنا يغرق الحوار في العامية اذ نسمع بنجوس ، احد اعضاء الفرقة : « على الايمان الريس زلا هو ليكم زلة الكلب الاكل الدريش »(٣٥) . وهنا مثلا اقتراب من الفصحى حيث يقول ابو الابطال وقد وافق على تمثيل دور فاطمة : « يا سادة يا افاضل ما دام الزميل دهب رفض يمثل دور فاطمة السمحة ، انا ممكن اريحكم وامثل الدورين مع بعض .. خلوني اجرب »(٣٦).

ويميز المؤلف بين العقدة والثنائية من اللغة حيث يستخدم اللغة الفصحى في « افراح الانس والجن » باستثناء حوار ابي الابطال الذي يبقى بالعامية . وهنا نتذكر ما يشير اليه المؤلف الطاهر شبيكة في نهاية المقدمة حول ضرورة توفر الجهود والعمل على « انشاء مسرح سوداني صادق خاص بالصبية ، وعلى ارساء قواعده على اسس تربوية سليمة ... قبل فوات الاوان »(٣٧).

وما يهمنا فعلا ان تكون لغة المسرحية عربية فصحى لتصبح اللغة جواز سفر في كل قطر عربي مع اعتبار القيم والاسس التربوية التي اشار اليها المؤلف والتي لم تتحقق في هذا العمل .

والهدف الذي نسعى اليه هو انشاء مسرح للصغار بمضامين بديلة ... نريد مسرحا لصغارنا ليعرفوا تاريخ امتهم العريق بكل شخصياته الصادقة .

هوامش

(١) مسرحية « احلام الصبيان » ـ الطاهر شبيكة . عالم الكتب ـ ام درمان ـ السودان ١٩٧٨ .

(٢) نفس المرجع ـ ص٦ .

(٣) نفس المرجع ـ ص٥ ـ ٦ .

(٤) نفس المرجع ـ ص٣٧ .

(٥) نفس المرجع ـ ص٣٦ .

(٦) نفس المرجع ـ ص٣٧ .

(٧) نفس المرجع ـ ص٧٨ ـ ٧٩ .

(٨) نفس المرجع ـ ص٧٢ .

(٩) نفس المرجع ـ ص٧٤ .

(١٠) نفس المرجع ص٧١ .

(١١) نفس المرجع ص٢٠ .

(١٢) نفس المرجع ـ ص ٥١ .

(١٣) نفس المرجع ـ ص٥١ .

(١٤) مسرح الاطفال . وينفريد وارد .

Theatre for children Winifred ward.

ترجمة محمد شاهين الجوهري . مراجعة كامل يوسف ص١٥٩

(١٥) مسرحية « احلام الصبيان » ص٥١ .

(١٦) نفس المرجع ـ ص٤٩ .

(١٧) نفس المرجع ـ ص٤٩ .

(١٨) نفس المرجع ـ ص٥٠ .

(١٩) نفس المرجع ـ ص٤٩ .

(٢٠) نفس المرجع ـ ص٨٠ ـ ٨١ .

(٢١) « لماذا سكت النهر » ـ زكريا تامر . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق . ١٩٧٣ ص٥٧ .

(٢٢) « قالت الوردة للسنونو » ـ زكريا تامر . منشورات اتحـــاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ ص١١ ـ ١٢ ـ ١٣ .

(٢٣) مسرحية « احلام الصبيان » ص ٨٦ ـ ٨٧ .

(٢٤) نفس المرجع ـ ص٦٦ .

(٢٥) نفس المرجع ـ ص٦ .

(٢٦) نفس المرجع ـ ص ٧ـ٨ .

(٢٧) نفس المرجع ـ ص٥١ ـ ٥٢ .

(٢٨) نفس المرجع ـ ص٧ .

(٢٩) نفس المرجع ـ ص١٧ ـ ١٨

(٣٠) نفس المرجع ـ ص٧١ .

(٣١) نفس المرجع ـ ص٦٩ .

(٣٢) نفس المرجع ـ ص ١٠٠ .

(٣٣) نفس المرجع ـ ص٨٠ .

(٣٤) نفس المرجع ص٨٠

(٣٥) نفس المرجع ـ ص٨٠ .

(٣٦) نفس المرجع ـ ص٩ .

(٣٧) نفس المرجع ـ ص٨ .

(٣٨)

(٣٩) مسرحية « احلام الصبيان » ـ ١٩٧٨ ص ١٥ .

(٤٠) نفس المرجع ـ ص١٨ .

(٤١) نفس المرجع ـ ص٢٣ .

(٤٢) نفس المرجع ـ ص٩ .

قراءة

في مسرحية لسميح القاسم

احمد المصلح

« هكذا استولى هنري على المطعم الذي كان يديره رضوان وشلومو وحوله الى دكان لتجارة المعلبات »

ثمة سؤال قد يطرح كاعتراض على جدية مثل هذه القراءة بدءا ، هو : الى اي مدى تصبح الاحكام الصادرة بحق أي عمل ابداعي مسرحي مشروعة اذا تناولنا هذا العمل في اطار جزئي منتزع من وضعيته المسرحية الكلية ؟ اذ من المعروف ان العمل المسرحي المتكامل اكثر من نصر مكتوب ، بل قد نذهب الى ابعد من ذلك ، فنقول ان هذا النص نفسه حين كتب كان مخططا له ان يشغل حيزا في بناء معد سلفا في ذهن الكاتب الا وهو البناء المسرحي العام .

وكحل لهذه الاشكالية ، ولاكساب هذه القراءة بعض الشرعية ، افترض وجود نوعين من الاعمال المسرحية أولاهما العمل المسرحي المكتوب – اي النص – ومثل هذا العمل يندرج تحت باب الابداع الادبي ، اما النوع الثاني من الاعمال المسرحية فهو العمل المنجز على خشبة المسرح وامام جمهرة المتفرجين ، ومثل هذا العمل يندرج تحت باب الابداع الفني بالمعنى الواسع للكلمة .

واذا كانت الاعمال المسرحية بالمفهوم الثاني تحتاج من الدارس الى احاطة بكل اجزاء العملية المسرحية ، تأليفا واخراجا واداء ، فان النوع الاول يخضع من منظور القراءة النقدية الى اعتبارات مشابهة لتلك التي تخضع لها الاجناس الادبية الاخرى مع مراعاة الطبيعة الخاصة لكل فن ادبي على حدة .

والمسرحية التي سنتناولها في هذه القراءة ، هي مسرحية سميح القاسم الجديد **« هكذا استولى هنري على المطعم الذي كان يديره رضوان وشلومو وحوله الى دكان لتجارة المعلبات »** والمنشورة في « الرأي » الثقافي بتاريخ ١٩٧٩/٦/٨ م .

المسرحية باختصار شديد تدور حول عنوانها ، بمعنى ان عنوان المسرحية هو حدثها الخاص الذي يملؤها من البداية الى النهاية .

فرضوان وشلومو يملكان مطعما ويديرانه بنفسيهما . ويوظفان بعض العمال لتسيير شؤونه . وهناك ايضا شخصية اخرى هي شاعر الربابة الذي يستغلانه ليعزف على ربابته في المطعم لجلب الزبائن . ثم يأتي هنري الشخصية الرابعة في المسرحية ويوقع بين الشريكين فيقتل احدهما الاخر (القاتل شلومو) ، وينتهي الامر بهنري الى الاستيلاء على المطعم وتحويله الى دكان لبيع المعلبات واستخدام شلومو كموظف في هذا الدكان .

هذه هي الفكرة التي تقوم عليها المسرحية ، والسؤال الان :

هل حقا هذا هو الذي يريده سميح القاسم من

مسرحيته هذه ؟

والجواب : بكل تأكيد لا .

لماذا ؟

والجواب : المعروف عن سميح انه من شعراء المقاومة الفلسطينية في داخل الارض المحتلة ، وقد عبر كل انتاجه الادبي عن الالتزام بالقضية المقدسة ، انه يفعل بكتاباته ما تفعله البندقية المقاتلة لذلك الاحتلال .

اذن فليس من المعقول ان يتخذ سميح هذه الفكرة البسيطة محورا لعمل درامي مأساوي .

اضف الى ذلك ان كافة الدلالات في المسرحية توحي بأنها اكبر من مجرد فكرتها البسيطة الواقعية .

فالشخصيات واسماؤها ذات دلالة . رضوان : اسم عربي وشلومو : اسم يهودي ، وهنري اسم انجلو سكسوني . وشاعر الربابة ذو دلالة شعبية .

ثم ان تطور العقدة او الحدث وما رافقه من اشارات ، كدخول هنري مصحوبا بالموسيقى العسكرية . او ورود اسم مستودع السلاح الابيض ، مخزن الاسلحة في الميدان الذهبي .. ثم نهاية المسرحية حيث ينطفيء الضوء على المسرح ولا تنزل الستارة وتستمر الموسيقى العسكرية بارتفاعات متفاوتة حسب مقتضيات الوضع على المسرح و في القاعة حتى مغادرة الجمهور نهائيا .

كل هذه الاشارات تعطي للمسرحية بعدا رمزيا واضحا .

اذ يصبح المطعم رمزا لفلسطين ، ورضوان رمزا للشعب العربي الفلسطيني او للطبقة الحاكمة ، وشلومو رمزا لليهودي او للفئة المتحكمة بمصائر اليهود في فلسطين ، وشاعر الربابة رمزا للوجدان الشعبي العربي الفلسطيني ، ويكون هنري رمزا للاستعمار البريطاني او للامبريالية الامريكية .

وعلى هذا الاساس فان المسرحية تؤرخ فنيا لضياع فلسطين او اجزاء منها . اي انها مسرحية رمزية تمثل معادلا فنيا موضوعيا للحقيقة التاريخية كما يفهمها المؤلف .

انطلاقا من هذا الفهم نستقرىء العلاقات البنائية للنص المسرحي الذي بين ايدينا فنقول :

لقد كان العرب واليهود متعايشين معا في فلسطين قبل تدخل الاستعمار للايقاع بينهما .

الواقع الفلسطيني في ظل ذلك التعايش كان سيئا . فالطبقة الحاكمة (رضوان وشلومو) مثال للاستغلال والاحتكار .

الوجدان الشعبي (شاعر الربابة) يجسد الجوع من جهة ويجسد الادانة والتحريض ضد تحالف الطبقة الحاكمة (شلومو ورضوان) من جهة اخرى .

الاستعمار ـ يأتي لفلسطين ليبتلعها سياسيا واقتصاديا فيوقع بين سكانها اولا ثم ينحاز لليهود ثانيا ثم يغير البنية الاقتصادية القائمة في فلسطين الى بنية جديدة اذ ربط الاقتصاد الفلسطيني بالتروست الغربي الاحتكاري بعد ان حول ذلك الاقتصاد الى اقتصاد استهلاكي (دكان لبيع المعلبات التي تنتجها مصانعه) .

وبعد هذه الاضاءة لجو المسرحية ، نعود لنرى كيف اقام الشاعر سميح القاسم معماره المسرحي هذا ، وكيف سار مع الحدث منذ البداية وحتى لحظة تفجيره في نهاية المسرحية .

لقد توزعت المسرحية على اربعة مشاهد .

— المشهد الاول :

شاعر الربابة يجلس على مقعد معزول في مقدمة المطعم يتحسس معدته وعلى وجهه ملامح الجوع ، ويغني :

صلوا على المصطفى يا ايها الاخوان
واستنجدوا بالله للدنيا ومن فيها
حكايتي جرعة من بركة الاحزان
لكنني كي ينام الجوع اورويها
فلتشهدوا ما جرى ولتسمعوا ما كان
لعل من عبرة تقفو مغازيها

هذه الافتتاحية للمسرحية تفضح طبيعة التعايش ، فشاعر الربابة رمز العقل الجمعي او الضمير الشعبي الفلسطيني يعلن انه مسحوق جائع ومستغل (بفتح الغين) ، ولتكثيف البدائيه هذه . نرى المؤلف يدفع برضوان الى طرد الشاعر من المطعم ، ويمضي سميح القاسم مجسدا جشع الطبقة المستغلة (بكسر الغين) ومكرها (رضوان وشلومو) ، وان كان يمنح شلومو قدرا اكبر من المكر والخديعة والجشع ، وذلك واضح حين اظهر لنا شلومو وهو يلوم شريكه رضوانا على طرد شاعر الربابة من المطعم ، او من خلال نصيحته له بان يحاول ارجاع شاعر الربابة واستغلاله له بغية زيادة ارباح المطعم .

يقول سميح على لسان شلومو موجها كلامه لرضوان :

لو لم تنقصك الحكمة يا رضوان
لعرفت اذن كيف تشق الاصداف القذرة
لو انك اعطيت مغنينا الجائع كسرة خبز

وقشور خضار لاجاد العزف طوال اليوم

ولفض المطعم بالزوار

في المشهد الثاني :

نرى خطة شلومو الجشعة قد نجحت ، فيتوافد الناس على المطعم بينما شاعر الربابة ينشد على ربابته .

ولعل سؤالا يثار هنا مفاده : هل يخدع الضمير الشعبي ؟

ولماذا قبل الشاعر ان يقوم بدور الواسطة لزيادة ارباح مستغليه ؟

والجواب : ان شاعر الربابة كان مدركا للمكيدة ، ولكنه قبل ان يدخل اللعبة ليفصح عما في نفسه امام الجميع ، وبالتالي ليستغل هذا المدخل الجماهيري لادانة التحالف الاستغلالي الجشع (رضوان وشلومو) محرضا تارة ومتهكما طورا اخر .

يقول شاعر الربابة بعد ان عاد المطعم :

جوبت في القطب اجيالا وفي الكثبان

وغبت في الارض قاصيها ودانيها

لم الق صقعا يؤاخي ذئبه الحملان

او ثلة لم تعكر ماء واديها

ولا ظفرت بشعب كله اخوان

فالبعض يشقى لجني البعض ترفيها

وفعلا ينجح شاعر الربابة في تحريض الزوار ، اذ فتح امامهم كوة صغيرة من الوعي ، حيث نجد احد الزبائن يسأل مستنكرا :

يا ايها الامام

من الذي يعطي كما يشاء

من الذي تبتدىء الاحلام في ظله

وتنتهي في ظله الاحلام

فيرد عليه رضوان بقوله : سيدنا الطعام

فينهض زبون اخر ويسأل مستنكرا ايضا .

يا ايها الامام

ما قيمة الانسان

وسيد القانون والنظام

يجعل من سيدنا الطعام

مصيدة الانسان

ثم يمضي سميح القاسم في تصعيد الحدث ، حيث يبدأ رضوان وشلومو يستشعران بالخوف من انهيار مصالحهما الاحتكارية . ولكن ليس من الشعب، فالشعب كما تطرحه المسرحية غير واع بما فيه الكفاية للقضاء على الاستغلال . ولكن خوفا من ظهور منافس احتكاري جديد ، مؤسسة احتكارية جديدة متمثلة في مطعم انشيء بجانب مطعمهما . وهكذا نراهما يخططان للقضاء على هذه المؤسسة بنسفها بدون ديناميت وحرقها بدون نار . ولكنهما لم يفعلا اذ ينتهي المشهد بقرار يصدر عنهما بطرد عدد من عمال المطعم للحد من النفقات . ويختار سميح اسمين لعاملين احدهما عربي والاخر يهودي وذلك انسجاما مع البنية الفوقية (رضوان وشلومو) فما دام الاستغلال واحدا فالمستغلون كذلك .

يقول شلومو :

نخفف العبء عن النجاح

بان نقيل عاملا

وليكن الفقيد

عزيزنا سعيد

وهكذا تكبر في جيوبنا الارباح

فيرد رضوان :

نخفف العبء عن الجناح

بأن نقيل عاملا

وليكن الفقيد

عزيزنا دافيد

وهكذا تكبر مرتين في جيوبنا الارباح

في المشهد الثالث

يصعد سميح القاسم الحدث اكثر ، اذ يأتي الى المطعم محتكر جديد خبيث هو هنري .

وقبل مجيىء هذا الوافد نرى شاعر الربابة يخاطب الجمهور :

سيداتي انساتي سادتي

قارب العتمة مطعون بخنجر

سيداتي انساتي سادتي

ان ينبوع دماء يتفجر

فاضبطوا ساعاتكم وانتظروا

الف ويل للذي ينسى ويضجر

وكأني بالمؤلف هنا يريد ان يؤكد ان الضمير الشعبي لا يخدع وبأنه الشاهد الذي لا تكذب نبؤته .

وفعلا يدخل هنري بعد توقف الشاعر عن الانشاد ، ويبدأ هنري هذا برسم مؤامراته وتنفيذها ، وفعلا ينجح كما قلنا ويوقع العداوة بين الشريكين

وهنا نلمح اشارة الى احقية العرب بفلسطين . وذلك حين يخبر هنري رضوانا بعزم شلومو على قتله والانفراد بالمطعم ، نرى رضوانا يثور قائلا :

« يقتلني ليستأثر بالمطعم ، واي حق له في هذا المطعم ، لقد باعت جدتي هنا البقول البرية قبل ان تتباهى المطاعم بعظمة البرادات وجبروتها »

نقول البرادات ، ولكنها في الحقيقة اشارة حيية ، وهذا امر طبيعي ، لان سميح كما يبدو من المسرحية ينظر للمسألة من الزاوية الطبقية وليس من الزاوية القومية. في المشهد الرابع :

ينفجر الحدث ، فتحصل المأساة ، ويسقط رضوان جريحا برصاص شلومو وتفاصيل العملية كما يلي :

بعد ان استطاع هنري ان يقنع رضوانا بقتل شريكه دله على مستودع السلاح الابيض . وبعد ان اقنع هنري شلومو بقتل رضوان دله على مستودع الاسلحة . ثم يعودان للمطعم ومعهما السلاح .

فيدخل رضوان ويدخل شلومو من الجهة المقابلة .

« يأخذان في الحوار والاشارات اليدوية ، ولكن الموسيقى العسكرية العالية تطمس صوتيهما فلا يبلغان الجمهور ، بعد لحظات يرفع رضوان يده بالخنجر ويحاول الهجوم على شلومو ، ولكن شلومو يعاجله برصاصة من مسدسه ، فيسقط رضوان جريحا باللباس العسكري . يدخل رجلان يكممان الشاعر ويقيدان يديه، يجران رضوان ويقذفان به الى الخارج . تخفت الموسيقى ولكنها لا تتوقف . يعود الرجلان اللذان يرتديان اللباس العسكري ويقفان امام شلومو بانتظار الاوامر من شلومو غاضبا :

ماذا تنتظرون
حتى نتخلص من ثمر الاشجار المر
لابد لنا من ان نقتلع الجذر
فليطرد كل الرضوانيين
من هذا المطعم
المطعم لي وحدي
فليسمع قلب العالم وليفهم »

من هذا الوصف للمأساة نخلص الى النتيجة التالية :

لقد خدع العرب بالاستعمار (رضوان وهنري) وصدقوا انه حليفهم ، ثم صدقوا بعدها كما صدق اليهود ، وكدفاع عن النفس فقد اشهروا سلاحهم الابيض في وجه اليهود . فرد اليهود على سلاح العرب الهزيل بسلاح اكثر فتكا كدفاع عن النفس ايضا ، وهزموا العرب ثم طردوهم من ديارهم بمعونة الاستعمار (جنديان باللباس العسكري) !

وكما خدع العرب بالاستعمار فطردوا من ارضهم ، كذلك تقول المسرحية ان الاستعمار خدع اليهود بان نزع صفة الارض الفلسطينية الحقيقية بحجة مضايقة الرضوانيين والبسها لبوسا اخر مغايرا (حول المطعم الى دكان) !

« ما دام هذا المطعم مطعما فلن يكف الرضوانيون عن مضايقتنا وستنهال علينا حجارتهم الحاقدة كلما شاهدوا هذه اللافتة وكلما قراوا كلمة مطعم ولذا فقد قررت ان اتصرف بما تقتضيه الضرورة واحكامها ايها الصديق » !

لاحظ هنا مدلول كلمة حجارة ، انها دلالة على عقم التصدي العربي المستقبلي للاستعمار — ولليهود بعد طرد العرب من فلسطين .

وتنتهي المسرحية كما قلت في بداية هذه القراءة ، بقبول اليهود بالاستعمار ومخططاته في فلسطين بل وبقبولهم بان يتحولوا الى اداة في يده

تقول المسرحية « ان امامنا عملا شاقا وطويلا ايها الصديق ، وما عليك الا ان تفعل ما اشير به عليك ، اذا كنت حقا تريد الخير لشركتنا الميمونة » .

ولعل سؤالا ينهض هنا مفاده ، وماذا عن الشاعر ؟ جاء في نهاية المسرحية « في هذه الاثناء يكون شاعر الربابة قد تخلص من بعض قيوده ، ونجح في ازاحة اللثام عن فمه قليلا ، يقف ويأخذ في الصراخ دون ان يسمعه احد في غمرة الموسيقى العسكرية التي تبلغ ذروة العنف والصخب » .

اذن فالضمير الشعبي العربي الفلسطيني يضيع في خضم المأساة كما يرى المؤلف .

بعد هذا العرض للبناء العام للمسرحية تقول :

١ — قد نوافق المؤلف على تصوره بطبيعة التحالف الصهيوني الاستعماري ضد العرب الفلسطنيين ، وقد نوافقه على تصوره لطبيعة المكر والجشع الصهيونين . وقد نوافقه ايضا على رؤيته لطبيعة التركيبة الاقتصادية التي كانت قائمة في فلسطين والمتمثلة ببعض مظاهر الاقطاع الموروثة من العهد التركي .

٢ — ولكننا نتساءل ، هل صحيح ان اليهود والعرب

كانوا شركاء في السلطة قبل مجيء الاستعمار . وحتى اذا اخذنا ادارة المطعم بمعناها الاقتصادي الصرف وليس بالمعنى السياسي فهل يصح قولنا بمشاركة اليهود للعرب في الاقتصاد الفلسطيني بمثل المشاركة التي عرضت في المسرحية ؟

٣ - ثم لماذا يضع المؤلف البرجوازية الفلسطينية والوكالة اليهودية (اذا صح قوله) في كفة واحدة ؟

٤ - ثم هل ينظر للقضية الفلسطينية من هذه الزاوية فقط ؟

- ثم اين هي مقومات الوجود العربي في فلسطين لغة وتاريخا ودينا وحضارة ؟ ثم ما هي مقومات الوجود اليهودي كذلك ؟

- هل يصح اعتبار الوجود العربي والصهيوني متساويا في الحضور المادي والروحي والتاريخي ؟

- ثم لماذا تمسخ المقاومة العربية لليهود وللاستعمار والى هذه الدرجة ؟ وهل هذه هي فعلا الحقيقة التاريخية للنضال الفلسطيني منذ سنة ٩٢٢ وحتى سنة ٩٤٧ م . سنة ضياع الجزء الاكبر من فلسطين كما نستدل من زمان ومكان المسرحية .

- ثم اين الامتداد القومي والروحي للشعب العربي الفلسطيني خارج فلسطين ؟

- ثم هل صحيح ان الضمير الشعبي الفلسطيني كان ضائعا ؟ الم يكن لهذا الضمير صداه في عمقه العربي والاسلامي كما تذكر الحقيقة التاريخية ؟

- ثم هل المطعم رمز لفلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨ ام هو رمز لفلسطين كلها من النهر الى البحر والتي سقطت تحت الاحتلال الصهيوني بكاملها سنة ٩٦٧ ؟

- في الحقيقة ان زمن المسرحية غير محدد ويمكن ان يسحب على الزمن الفلسطيني والعربي بشكل مطلق . وهنا يقع الكاتب في الخطيئة الكبرى . لانه في هذه الحالة يساوي بين الزمنين : الصهيوني المتجسد في اقامة الدولة الصهيونية سنة ١٩٤٧ م، والزمن العربي القائم في الجزء المتبقي من فلسطين والوطن العربي .وهنا يقع الكاتب في براثن الفكر الصهيوني دون ان يدري ؟

وتتضخم الفاجعة- فاجعة الرؤية الشقية للكاتب - حين نعلم ان هذه المسرحية من احدث مسرحياته اي انها كتبت - في أسوأ الاحتمالات - في السنوات الاخيرة . وهذا بحد ذاته اكثر من وعي شقي ، انه الجهل المطبق والعدمية الوطنية والقومية ، لانه يفرغ المسألة الفلسطينية من كل مضامينها المكتسبة عربيا وعالميا وحتى وطنيا ، هذه المضامين التي تبلورت في السنوات الاخيرة المنصرمة

بقي ان نسجل اضاءة ولو باهتة لصالح المسرحية جاءت في نهايتها كما راينا وهي ان رضوانا لم يمت بل جرح . وهذه الاضاءة تشير الى خلود الشخصية العربية الفلسطينيةرغم الوضعالفاجع .وهنانذكر المؤلف بانهذه الاضاءة او هذه الشمعة المضاءة لم تمت فعلا ولن تموت ، ونأمل منه في عمل قادم ان يجعل من هذه الاضاءة حافزا له الى تغيير زاوية رؤيته للمسألة برمتها ، ذلك ان القضايا الوطنية لا ينظر اليها بعين واحدة مهما ادعى صاحبها خلاف ذلك ؟

أخيرا لابد ان نشيد بلغة المسرحية ، والى الطاقة الايحائية الهائلة التي جسدتها الكلمة الشعرية في تطوير الحدث باتجاهه المأساوي العام . ثم الى متانة البناء المسرحي العام .

لقد استطاع الشاعر سميح القاسم فعلا ان يفجر الامكانات الهائلة للغة وخاصة في جانبها الشعري في هذا العمل المسرحي المتكامل فنيا بحيث جعل الرمز شفافا ونابعا من طبيعة اللغة نفسها . لقد جاء الرمز في هذه المسرحية على مستوى التجربة برمتها .

لقد وفق الشاعر حقيقة في تجسيد عنصر الايهام الفني باوسع مدلولاته الى درجة يجعل القارىء لهذه المسرحية يندمج فيها سواء في بعدها الحسي الواقعي ام في بعدها الواقعي الفني .

بقيت نقطة اود ان اقولها حول امكانية اخراج هذه المسرحية على الخشبة . وهي ان هذه المسرحية لا تصلح للاخراج خاصة ضمن الامكانات العربية المتوفرة حاليا في مجال الاخراج المسرحي . انني اعتقد ان هذه المسرحية كتبت لتقرأ فقط . وستبقى كذلك الى ان يشهد مسرحنا قفزات هائلة في ميدان الاخراج المسرحي مستقبلا .



تجربة الفرقة القومية

(١)

كانت « الفرقة القومية للتمثيل » أول أمرها مجرد فكرة جالت في أذهان فناني القطر العراقي منذ سنوات طويلة.

وهي ثمرة الشعور العالي بضرورة وجود فرقة مركزية لا تخضع في عملها الابداعي لضغط الاعتبارات المالية . وأبرز من دعا الى ذلك الفنان حقي الشبلي ، النقيب الحالي للفنانين ، وعمل على ترجمة الفكرة الى واقع عملي[1]

وكانت عروض مصلحة السينما والمسرح (التي تحولت عام ١٩٧٥ الى مؤسسة) التي قدمها قسم المسرح عام ١٩٦٥ وما بعده تحت اسم الفرقة دليلا مقنعا على امكان تشكيل مثل هذه الفرقة. فكانت «تاجر البندقية» و « النسر له رأسان » و « هواية الحيوانات » التي انفرد باخراجها سامي عبدالحميد ، أشبه بتدريبات اولى باتجاه الاحتراف المسرحي وامكانية المضي فيه . كانت بداية الفرقة التي تشكلت في نيسان ١٩٦٨ من خريجي معهد الفنون الجميلة واكاديمية الفنون الجميلة ومن بعض الفنانين المعروفين في الوسط المسرحي متواضعة جدا في امكاناتها المادية والفنية ، ثم أخذت تشق طريقها متجاوزة بعض العقبات التي تعترض سبيل تطورها ونموها ..



ـة للتمثيل

في تقديم المسرحيات العربية

علي مزاحم عباس

ان تقديم « الفرقة القومية للتمثيل » بصفتها الفرقة المركزية الرسمية لقطرنا العراقي ، مسرحيات من منابع عربية شتى تصب وتتفرع من مصب واحد ، أنما تضفي على هذا اللقاء الفكري والفني بين انجازات المؤلفين الحرب صفة التبني الرسمي لهذه الظاهرة التي يطمح الفنانون التقدميون العرب الى أن نتعزز بأستمرار ، وتتوطد على أسس راسخة حتى تصبح واحدة من مكونات وجداننا القومي .. ويكون بمقدور المسرحية العربية اجتياز الحدود دون مخافر أو تفتيش ليتحقق احد المعاني الجليلة في وحدة المسرح العربي وتفاعلُ أبداع فنانيه .

وان التعرف على النصوص المسرحية العربية ومضامينها واتجاهاتها وطرق معالجتها داخلَ الفرقة بعد عام من تشكيلها ، أنما هو تعرف على تفاصيل تجربة وفرت الدولة للنهوض بها على أفضل وجه امكانات كبيرة وتحقيق مبدأ « الوحدة » على جبهة الفن المسرحي .. فن الجماهير . وهو في الوقت نفسه مؤشر هام في خبرة الفرقة التي تشكلها ثلاثة منابع هي : المسرحيات العربية والاجنبية والعربية ، ووعيها واختياراتها والصدى الذي ردده الجمهور وهو يستقبل عطاءها ، والوسط المسرحي والنقدي بصفة احد مكونات الراي الفني العام .

(٢)

وشنت الفرقة تجر تجربتها في هذا المضمار بمسرحية «تمثال الحرية» التي أخرجها وجيه عبدالغني الذي لم يبرز في الاخراج مثل بروزه ممثلا للادوار الشعبية التي تجمع صفات الرجلَ الشعبي العامة من جراة وقدرة على حسم الامور والسخرية الذكية . تعتبر « تمثال الحرية » من بواكير أعمال عبدالرحمن الشرقاوي الشعرية . حملت ما تحمله في العادة مسرحيات الخطوة الاولى من نواحي ضعف درامي . كتبها كما فعل الكثيرون تحت تأثير الغضب الذي اجتاح نفوس كتاب كثيرين اثر هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧ ، وجعل موضوعها كما درجت عادة المؤلفين سياسيا مباشرا . وجمع فيها وعلى صعيد واحد اتجاهين يبدوان ، للوهلة الاولى ، متعارضين تماما ، وصولا الى فكرة معدة سلفا . وهذان الاتجاهان هما : الواقعي واللاواقعي . جعل الشخصيات من جنسيات مختلفة تلتقي من غير موعد حول « تمثال الحرية » الشهير بشعلته التي تستقبل المهاجرين الى جزيرة « الحرية » فكانت هناك أم مصرية وابنها الشاب الذي لقنه استاذه انه سيجد « أمريكا أم العدل .. وام الخير » و « ملاذ المنبوذين » ، وهناك البوذي والافريقي والياباني والعامل من امريكا اللاتينية والطفل الاسيوي والمراة الايرانية والاسيوية وفتاة من القدس والقسيس العربي والفلسطيني : شيخ وشاب وامراة .. انتقى المؤلف هذه الشخصيات ورسمها بنمطية مقيسة وجامدة لتنطق بلسانه .. وهي تعرض المآسي والنكبات التي

انزلتها امريكا بحق الشعوب . ومن اجل ان يقنع مشاهديه بوجود صور مناقضة لواقع امريكا ، فقد اظهر شخصية الاستاذ الجامعي المحطم باقانيم امريكا الثلاثة : القهر والجنس والاستغلال . فيتطوع لتبصير الطالب المصري . كما أظهر بائعات اللذة ورجال الامن وهم يهددون الاستاذ اذا ما واصل التشهير ببلاده . وينفخ المؤلف الحياة في التمثال ، يبث فيه احاسيس البشر ومشاعرهم . يفاجئه اكتشاف الوجه القبيح لامريكا ، فيحس بالخجل والعار ، فيرسل سياط التقريع

لوجوه رجال الامن فيتهددونه بزنزانة الاستجواب . فينزل التمثال من فوق قاعدته غير عابيء بشيء ، بينما تهرع شلة من رجال الامن للاتيان بقوة اضافية لالقاء لقبض على التمثال . وقد سمع قصة الاستاذ الذي لقي مهانة واذلالا مسخا انسانيته وسحقت اقبية التعذيب جسده وعقله وروحه . لقد اكتشف التمثال امريكا الاخرى التي حمل مشعلها طويلا ، من خلال شخصيات تلتقي حوله من غير مبرر وتسرد بنثرية عادية احوالها ، ويكون أول من يعلن انطفاء شعلة الحرية واستبدال التمثال بارجة حربية اصدق تعبيرا عن الطابع العسكري العدواني لامريكا .

(٣)

لعل موضوع « المسامير » لسعدالدين وهبه هو الذي استهوى معرقها حسين الهلالي . فان تشابه الاحداث التي عاشتها احدى القرى المصرية ابان ثورة ١٩١٩ ضد الانجليز ، واحداث مماثلة عاشها العراق في ثورة ١٩٢٠ ضد الاستعمار البريطاني ، والموضوع السياسي للمسرحية الاصل قد اجتذب اهتمام مخرجها وجيه عبدالغني ، فعبر عنه بقوله انه وجد في المسرحية « الزخم الثوري والمضمون الجديد »(٣) . غير ان الهلالي لم يراع ، حين جعل شخصيات سعدالدين وهبة تنطق باللهجة العامية العراقية ، خصوصية الواقع الاجتماعي والسياسي للفلاح العراقي وطبيعة الاحتلال الانجليزي ، فكان « التعريق » الذي يفترض فيه تكييف البيئة في اطارها الزماني والمكاني الجديدين ، مجرد نقل حرفي لمسرحية وهبة الا بتغييرات غير جوهرية كتخفيف الفكاهة وحذف ما يمت بصلة الى الدين . ان القيمة الايجابية التي وفق المخرج الى حد كبير في تجسيدها هي في ابراز تمسك الفلاحين بأرضهم وما يتمتعون به من طاقات ثورية واستعداد للتضحية من اجل كرامة الوطن واستقلاله .. وان الفقراء منهم هم الاكثر استعدادا لخوض الصراع من غير تردد او سلوك انتهازي .

(٤)

وشهد عام ١٩٧٠ عرض مسرحيتي « الصليب » الشعرية لمحمد العفيفي و « الاجداد يزدادون ضراوة » لكاتب ياسين في حفل واحد . تولى اخراج الاولى بسام الوردي ، وقام باخراج الثانية حميد الجمالي .

اذا كان الوردي قد وجد في شعر المسرحية ما يشبع ميله للشعر فان الجمالي قد وجد في « رمزية » المسرحية ما يتفق وميله الخاص الى التحليق الخيالي .

لم يكن فوز « الصليب » بجائزة افضل عمل لعام ١٩٧٠ سوى مفاجأة كبيرة للفرقة . فقد كانت المسرحية اولى محاولات الوردي في الاخراج ، تنافست مسرحيته مع حشد من المسرحيات لفرق اخرى ، فحقق للفرقة جائزتها الاولى في احتفالات القطر بيوم المسرح العالمي .

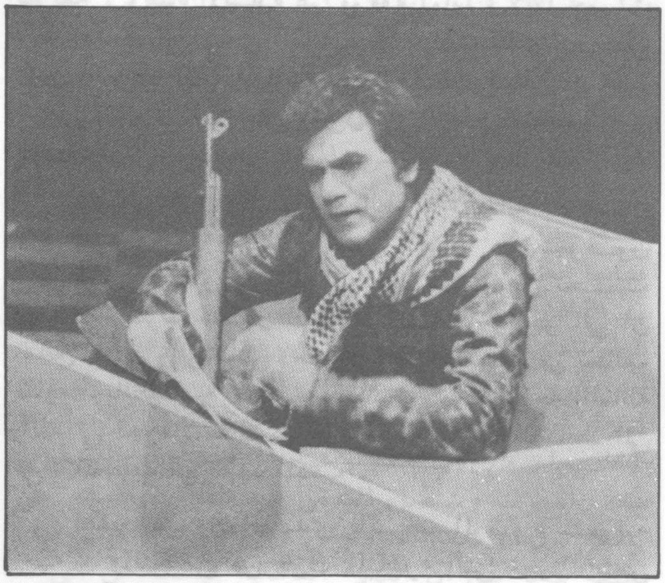
عمل المخرج على تقديم عرض خال من المواصفات التقليدية ، وجد في النص بذورا صالحة للخروج على النهج السائد . فكانت الجوقة غير الجوقة الاغريقية او الملحمية بل صوتا داخليا للتعبير عن صراع يهوذا بطل المسرحية مع ذاته ، وتردده وقلقه وتوزعه بين اختيار « الذهب » أو « الحب » للمعلم ، بين المعلم الذين يحاول تطهيره من سطوة اشتهائه للمجدلية التي تعلقت بنور الفضيلة ، وكهان « بني اسرائيل » توزعه بين خيارين متناقضين بين قوتين جاذبتين ، الاولى تمثله تربيته على أيدي الكهان ، والثانية تتلمذه على يدي المعلم .. فهو يخشى كما لقن ان يتلاشى « بنو اسرائيل » في الطوفان البشري الذي تقوده ثورة عيسى . وقد اكتشف المخرج ان بمقدوره الافلات من اسار الاطار التاريخي باتجاه الروح المعاصرة ، بان يضيء الصراع الحالي من خلال الماضي ، وان يمد قضية يهوذا الى واقعنا المعاصر فعمد الى تفسير الشخوص وصراعها باعتبارها « استعارات رمزية للافصاح عن الفكرة الرئيسة » على ضوء اسلوب الاخراج التأثيري في تصميم الديكور المستوحى من شكل « الصليب » وما يحمله من معان لها امتداد نفسي وسياسي فكانت مستويات الديكور مركزا للصراع وعنصرا تأثيريا جماليا .. تعمق من خلال الوانه السوداء والرصاصية وخلفية من « السايك » الابيض ، تتيح حرية الاستفادة من امكانات الاضاءة التعبيرية . وكان لطريقة تصميم ملابس الجوقات خاصة (الكهان والشباب والنساء) والوانها والتأكيد على الخطوط الاساسية دونما عناية بالتفصيلات ، اثر ايجابي آخر في هذا المنحى . وقد عمقته تركيبة الوان الديكور والملابس والاضاءة وتشكيلات حركة الممثلين التي اتخذت من نقطة تقاطع ذراعي الصليب مركز تجمع او انتشار الحركة تبعا لحركة الصراع . واستعان الوردي بسلايدات عن فلسطين لتعزيزه تفسيره المعاصر .

ان الطابع الرمزي والشعري في مسرحية « الاجداد ... »(٤) جعل منها مسرحية تجريدية صعبة ، ولم يسعف المخرج الا في احراز نجاح ضئيل . فهي مأساة مؤثرة تومىء الى ما كانت تعاني منه الجزائر وهي تخوض

بحار العذاب والشهادة والتحدي حيث تكتظ السجون بالنزلاء ، وتترصد العيون اية بادرة تحرك . والعملاء من الاقطاعيين والساقطين قد باعوا أنفسهم لجيش الاحتلال الفرنسي وعاشوا في ظل الحراب الاجنبية .. وكانت ارادة التحدي تحفر نفق الخلاص وتقطع اسلاك الموت وتخرق الحصار فتصل الى أعناق الخونة لتحزها .. وتتعمد الارض بدماء الشهداء والوفاء لرسالة الاجداد .. عبر كاتب ياسين عن هذه الافكار برموز عرف بها ادبه كرواية « نجمة » تلك المرأة المتوحشة التي يبحث عنها حسن ومصطفى بعد أن هربا من السجن ، و « العقاب » طائر الاموات ورسول الاسلاف .. ولمح الى تناحر الفرقاء والنفي ، ولكنه يختتم المسرحية بنهاية متفائلة هي استمرار الثورة وتواصل النضال يمدهما بنسغ الحياة استعدادا للبذل والتضحية .

(٥)

لقد وقع اختيار سعدون العبيدي بعد عودته الى القطر عام ١٩٧٢ على مسرحية « الافق »(٥) لمحمد علي الخطيب ، ليعلن بذلك بدء حكوره الفني اثر انضمامه الى الفرقة بصفته مخرجا متفرغا فيها ، وتبنيه لاحدى قضايانا المركزية « فلسطين » . واحسب ان اختياره لهذا النص مغامرة فنية غير محسوبة بمهارة كافية . اذ لم يوفق المؤلف في صب فكرته الهامة « وجوب استقلال حركة المقاومة الفلسطينية وتحطيم الحواجز والعوائق التي تحول دون بلوغ الثورة الفلسطينية هدفها » في قالب فني متماسك وعميق. ادار الخطيب موضوعه بين افراد عائلة مؤلفة من الام والابنة والابن . فقدوا معيلهم شهيدا على الاسلاك المكهربة والتي يعني بها الكاتب الانظمة الاستسلامية الخانعة ، وهو يحلم ب « الافق » الذي يرمز به الى الوطن السليب . وتتباين وجهات نظر العائلة بشأن مقتل معيلها . فالام تنتقد اندفاعة زوجها لاعتقادها ان الجراة وحدها في اقتحام الشريط المكهرب لم تنفعه . والابنة تنتقد عدم شد أزر ابيها ، وتؤكد على وجوب التخطيط لاي عمل بطولي . وتتناوش العائلة مشاعر القلق والخوف ، ويلفها اليأس والغموض والتأنيب . فيأخذ الابن بالتفكير في اجتياز الشريط ليكون حرا حيث السهول الخصبة . ويخترق هذا العالم المحدود فدائي ، سرعان ما تتعرف عليه الام ، فتراه « من اولئك الذين يجمعون أيام حياتهم ليدفعوها ثمنا للحرية » يشغله تساؤل عما سيحصل للذين سيجتازون الحاجز ويبلغون « الافق » . وتبدي العائلة استعدادا لان تكون عونا له . لقد وجدت ان المؤلف لم يول العناية التي تستحقها شخصية الفدائي ، فصورها خشنة في ردها على أسئلة العائلة التي يفترض ان يكسبها الى جانبه بدماثته ورقته ، بينما نراها تجيب بقسوة : « اذا كنتم تريدون مساعدتي فلا تتدخلوا فيما اراه صوابا ، ولا تضيعوا وقتي بالاسئلة الفارغة » حاول المخرج عبثا التخفيف من وقع هذا



الرسم للشخصية فحذف جملة « فلا تتدخلوا فيما أراه صوابا » وكلمة « الفارغة » ومع ذلك ظلت الشخصية متعاظمة ومتكابرة ، كما في قولها عن الافق « استطيع الوصول اليه ساعة أشاء » ولم تفلح جملة « اذا كنتم طاقة المشيئة التي تتحرك في ساعدي » التي تعني المشاركة في صنع « الفعل الثوري » أن تزيل الشعور بطابع « الفردية » التي تصطبغ بها الشخصية ، لم يقصده الكاتب . أو تخفف من اللهجة الآمرة في مخاطبتها للابن « عندما تفكر باجتياز حاجز كهذا الحاجز لابد لك من ايقاظ من حولك لتضرب بقوة .. عقل المناضل عقل فاعل .. عطاؤه عمل وحركة » .

وتتخذ الصراع في المسرحية مسارا جديدا ، حين يدخل الضابط الذي يرمز الى النظام . ويهتم الفدائي باستغلال العائلة لمآربه ، والتدخل في مسؤوليته بازالة الحاجز . ويحدد الفدائي مهمته بما يعني تهيئة مناخ الحرب ، اذ يقول : « اننا نهيء أرض المعركة .. الارض التي نسيت فلم يرعها أصحابها الحقيقيون الا اليوم » مما يعني ان المؤلف قد انحرف عن الفكرة الاساس . ويلوم الضابط لترك الكثيرين يطلبون الموت دون ادراك للاهداف الكبرى ! فزرعت الارض بالضحايا دون أن تثمر شيئا . وهو هنا لم ينتبه الى اهمية التضحيات ودورها في خلق الوعي .. حتى الاخطاء مفيدة اذا ما استنبطت منها الدروس والعبر .

ويشتد الصراع بين الفدائي والضابط حتى ليكاد يصبح نوعا من « المهاترة » فالضابط يهدد بالقاء القبض على الفدائي ، والاخير يسخر منه ، معربا عن تمكنه من تحطيمه ، ولكنه لا يفعل لانصرافه الى محاربة العدو المباشر ! متباهيا فيما فعله بعد الهزيمة لانقاذ سمعة النظام المهزوم ، حين تنامي دور المقاومة في الرد على

الهزيمة . وهذه الاشارة غير موفقة تماما ، لانها جعلت انقاذ سمعة النظام هي الغاية . في الوقت الذي يمكن تعليل تصاعد مكانة المقاومة بأن الامة قادرة على ان تفرز البديل الثوري للهزيمة المتمثل في الكفاح الشعبي الفلسطيني !

وتهاجم الام وابنتها الضابط ، تتهمانه بالانشغال في « النوم » و « احتساء الخمر » بينما هم يتمزقون داخل الاسلاك ، ويقرر الفدائي حفر ممر طويل تحت الاسلاك ليضرب مصدر القوة الرئيسة . ويدعو الى ان يتعانق المعول والرشاش لاختراق الحاجز تعبيرا عن تحالف المقاومة بالطبقات الشعبية الكادحة . فتتوجه العائلة والفدائي نحو الاسلاك ساخرة من انصراف الضابط الى اعداد الخطط من خلف المكتب .

اهتم سعدون العبيدي باكساب الموضوع شمولية رحبة ، والتخلص من طوق المباشرة التي تحيط بنص يكثر فيه الحشد الادبي الذي لاطائل منه فتوصل الى نتيجة مقبولة عموما . فقد أكد على عنصري التضاد : (الموت والميلاد)[٦] والقول بأن « الموت من أجل القضية هو طريق النصر » ووضع في صدر المسرح منظرا يمثل نجمة داود يتوسطها الصليب المعقوف وهي اشارة واضحة الى الترابط بين الصهيونية والنازية ، وان لم يمت الرمز بصلة الى هذه الاشارة . وحول الاسلاك الى حاجز من الخوذ المتراصة وبذلك منح الرمز بعدا واقعيا يشير الى ان بين الجماهير والهدف قوة باطشة . وختم العرض باغنية حماسية لم تجعل النهاية متوهجة بعد ان أخمدها الايقاع البطيء[٧] . وان كان قد حاول جعلها اكثر تفاؤلا من خاتمة المؤلف الذي جعل الفدائي يفتح ثغرة في الحاجز ثم تشترك العائلة بعده في حمل المعاول للمضي في الطريق، فقام المخرج بجعلهم يشتركون معا في عملية الاختراق .

(٦)

لم يسبق أن استقبلت مسرحية عربية للفرقة ، بمثل الحفاوة والترحيب الحار الذي استقبل به الجمهور والصحافة الفنية عرض مسرحية سعدالله ونوس الجريئة « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران »[٨] رغم انها قدمت عام ١٩٧٢ أي بعد انقضاء خمس سنوات على الهزيمة وعلى كتابة المسرحية أيضا .. وبعد ان تغير الوضع النفسي للجمهور وكذلك تغير الوضع السياسي العربي ، بعد ان مسح عن فمه طعم مرارة الهزيمة . وان السر في احتلال المسرحية لموقع بارز وطليعي في المسرح العربي يكمن في تجاوزها الواعي والصادق لتيار الادب العدمي اليائس والضائع الذي افقدت الهزيمة توازنه . فكانت المسرحية تعبيرا صادقا عن « حاجتنا الى ان نرى انفسنا في مرايانا، نتساءل : من نحن ؟ ولماذا ؟ » كما كتب ونوس على اللوحة السوداء المتدلية في المسرح . وانطلق في ذلك من الواقع الحي الذي رصده بعينين مفتوحتين على سعتهما ، ومازالت بعض آثاره كامنة تضغط على عقل الانسان العربي ووجدانه . وتستثير عاطفته القومية والوطنية . واستجاب لهذا الواقع استجابة مؤثرة وحادة وايجابية . نقد السلبيات دون هوادة وسخر منها .. سخرية لاذعة عنيفة . وصب موضوعه في الوعاء الفني الجديد والمبتكر بذكاء شديد . و « ظل طيلة عمله يناقش اسباب النكسة ويضع الاضافة تلو الاضافة من أجل تعميقها وتوضيحها، ووضعها ضمن ابعادها الحقيقية »[٩] اعتمد على فهم خاص في توظيف المسرح السياسي التحريضي ، منطلقا في ذلك من دراسة ردود افعال المتفرج التي ارادها عفوية وتلقائية . فزرع الصالة بعدد من الممثلين الذين ارادهم أن يكونوا صوت المتفرجين .. واذا كان بهذه الطريقة قد نجح في ايهام بعض المتفرجين لفترة ، الا انهم سرعان ما اكتشفوا اللعبة فتنجم عن ذلك متعة نفسية وعقلية .

لم يقتصر بحث سعدالله ونوس على المكونات السلبية في البنية السياسية او الاجتماعية وحدها بل توغل أعمق ليكون شاملا للواقع السياسي القمعي والاجتماعي المتخلف والثقافي المضلل . ومزج ببراعة أساليب متعددة لا تحس أي تنافر او نشاز في نسيجها الفني . فهو بالاضافة الى اعتماد اسلوب المشاركة بين الصالة وخشبة المسرح .. هذه المشاركة التي تبعثها تلقائية نحو الاحداث وتدفقها الذي يجمع بين المفاجأة المحسوبة والتوقع المرتقب ، وتنميها حركة صراع الخشبة والصالة صراع القيد والحرية . فانه اعتمد اسلوب « التمثيل داخل التمثيل » في الصراع بين المؤلف عبدالغني والمخرج ، بين ما يريده الاول لمشاركة المسرح في الاحداث الجارية ، وبين ما ينبغي ان يفعله المسرح في ظل النظام . فيتخيل المخرج احداثا وهمية وابطالا وهميين وبطولات وهمية ، يسخر منها المؤلف فهي تصور الجندي « فوق الصلات العاطفية والمشاعر التافهة التي تعبر قلوبنا ، فوق الخوف والحب والقلق والاسف » ويصور المؤلف حزنه ومرارته بعد أن وعى أن تحقيق رغبة المخرج في خلق الوهم يعني « كمن يلقى القمامة الكريهة في وجوه الناس » ان صحوة ضميره وتناقضه مع المخرج انما هما محاكمة للمسرح الرسمي .. مسرح النظام .

وتظهر احدى القرى الامامية المتخيلة ، حيث يناقش ابناؤها الذين تركوا وجها لوجه امام الهزيمة ، عما ينبغي ان يفعلوه : الهرب أم الصمود ومقارعة المحتلين؟ تمثل الاتجاه الاول شريحة اجتماعية مكونة من مختلف النماذج الخانعة والطفيلية ، ويمثل الاتجاه الثاني الفلاح عبدالله الذي يرى ان « اعراضنا هي قيودنا فلنتحرر منها ومن العار » . وتكون المفاجأة التي خبأها ونوس ببراعة صعود عدد من النازحين رغما عن ارادة المخرج ليعيدوا تمثيل الواقع الذي اراد المؤلف ان يعبر عنه .

فيعرضون حالهم بصورة مؤثرة ، انهم يعيشون على الصدقات ، تتناولهم الالسنة الغاضبة ، وتلقاهم وجوه عابسة ، ويعاملون كالغرباء . يقابلهم المسؤولون بالضحك أو الغضب اذا ما سألوهم عن الحل . يتناولون اللقمة معجونة بالشتائم وبعد أن كانوا في ضيعتهم يعيشون بكرامة ، أصبحوا « لا البقاء ممكن ولا العودة ممكنة » ولم يعد يزورهم غير رجال الدرك وجباة الضرائب .

وتسلل الى حياتهم بصيص أمل ، رجل حقيقي بسيط ومدهش . لا يفرط في الكلام . صار واحدا منهم . انه الفدائي . الرجل الذي سرق الغزاة الحاقدون بيته . منعه الحكام من الانتقام ، جعلوه فقيرا ليظل عاجزا . من شعاراته : « من يمنعني عن البحث عن بيتي يلتقي مع اللص » و « حماة اللصوص اكثر عددا من اللصوص ، ويجعلوننا فقراء جائعين كالحيوانات لا نعرف الشرق من الغرب » و « الذين يحكمون علينا بالذل هم بعض حماة اللصوص » و « أعدل القضاة رجل يستعيد حقه المسلوب » .

ويلخص لهم مغزى الدرس الذي انتصر به الفيتناميون : « الالتصاق بالارض » .

وحين نفى ونوس عن الفيتناميين واقعا فاسدا ، فانما ليتيح للمتفرج اسقاطه وسحبه على واقع الهزيمة ، فكانت لمحة ذكية وتلميحا بارعا . وصف الفيتنام بأنها ملك الفلاحين . وقادتها ليسوا دبابات أو قصور نوافذها مدافع ، وشرفاتها مراصد ومباحث ومعلموهم ليسوا نصابين او اذاعات كاذبة أو جهلة أو تجار .

وتتحول المحكمة على المسرح الى ملح مرشوش فوق الجرح النازف . فقد وقعت جريمة كبيرة عندما هجم العدو « واقتحم حدودنا فوجد البلاد أمامه مفتوحة الساقين كأعتق المومسات » وانخلع الفلاحون من الارض « بأسهل مما يبولون ، ثم ولوا الادبار » أما المسؤولية فانها تتوزع على الجميع لتصبح وثيقة اتهام شامل . فينبري أحد المتفرجين ـ الممثلين قائلا « الاهم أن نعرف من نحن ؟ هي ذي المرآة تعالوا نسألها من نحن ؟ » المرآة تقول « لا تتكلم . اللسان يغوي ، الكلمة فخ » و « من أجل المصلحة الوطنية اقطعوا ألسنتكم » وان « للمصلحة الوطنية سجونا لا تنفذ اليها الشمس ولو مرة في العام » و « نحن ملايين من الالسنة المقطوعة تتراكم خلف ابواب مغلقة ، في أفواه مغلقة ، في مراحيض مغلقة » و « من أجل المصلحة الوطنية ارموا عقولكم » حتى صار « الشعب ظلا باهتا » ومن جديد يفلت زمام الامر من المخرج حتى يخيل اليه انه يشم رائحة مؤامرة .

وعند هذه النقطة ينتقل سعدالله ونوس بالصراع الى ذروة جديدة ، الى جذر الهزيمة وحاضرها . فيظهر لنا مدرس الجغرافية الشيخ يحمل خارطة الوطن العربي كاملة ويأخذ بتمزيق الاجزاء المسلوخة من الوطن العربي، يبدأ بلواء الاسكندرونة حتى آخر جزء من الارض المحتلة بعد حزيران . ويطلق تحذيره : « احذروا فقد تتمزق يوما النقطة التي تنامون عليها وتأكلون وتمارسون عليها علاقاتكم الصغيرة » ! وينطلق صوت المطالبة بالسلاح للقتال ضد الجوع والبؤس والموت وخوض حرب التحرير الشعبية . وهنا يتدخل الرجل الرسمي لتتجه المسرحية وجهة جديدة . قد تبدو المسرحية بهذا الحدث قد أصابها الفتور لهبوط حرارة الانفعال العاطفي الذي اخذ يهز القاعة وصعود نبرة التحريض . من وجهة نظري ان القطع الذي أجراه الكاتب انما كان عن وعي ودراية بأسرار الصنعة . فعندما خطب الرجل الرسمي بأن ما يدور في المسرح جزء من مؤامرة وجعل رجاله يحيطون بالابواب . وأخذ يحذر من الاستعمار وأعوانه المندسين بين الصفوف فيدب الخوف ويتنصل البعض من كلماتهم ويقبض على البعض ، فان سعدالله ونوس قد أكد بهذا المشهد على حقيقة هامة هي ان الفورة العاطفية ليست كل شيء ، فهناك واقع موضوعي تتربع فوق قمته السلطة القمعية يتبع الاساليب نفسها ويستعمل اللغة نفسها التي شرحها المؤلف بمبضع جراح ماهر . والدرس العقلي الذي اراده ونوس يأتي على لسان الرجل الثالث حين يقول : « الليلة ارتجلنا ، أما غدا فعلكم تتجاوزون الارتجال » وهي اشارة الى ان « التنظيم » هو الخطر الجاد الذي يتهدد انظمة الهزيمة . قد تبدو نهاية المسرحية ، للوهلة الاولى ، قائمة فحين يقبض على البعض فان أحدا لا يتصدى لانقاذه ، فقد يكون ذلك اجتهادا من ونوس يعني ان الظروف الموضوعية لم تنضج الارادة الواعية لحسم القضية لصالحها . في اعتقادي ان هذه الفكرة ـ التي هي مجرد افتراض ، ليست واضحة . ولكن لنسأل ماذا سيكون تأثير نهاية مغايرة كأن تنتهي ـ وهذا افتراض آخر ـ بصدام بين المتفرجين والرجل الرسمي واتباعه فان النتائج التي ستترتب هي أما انتصار المتفرجين او



انهزامهم أو عدم هزيمة او انتصار أحد الطرفين . فاذا افترضنا ان النصر حليف المتفرجين فان المسرحية ستكون اداة تحذير وتضليل لانها ستعمق الاحساس بـ «الوهم» المسرحي و « الوهم » الواقعي ، واذا افترضنا العكس فان النهاية ستكون عنصر احباط مناقضة تماما لوظيفة المسرح السياسي . واذا ما افترضنا الفرضية الثالثة بجعل الخاتمة مفتوحة فانها ستشير الى توازن القوتين المتصارعتين وهذا ما لا وجود له في الواقع .. لذلك فان « النهاية » منسجمة تماما وشعارات الفدائي ، وان على المتفرجين ان يدفعوا ثمن موقفهم .. لقد عمدت المسرحية الى تحليل الواقع وطرحت البديل .. فكانت امنية للمنهج العقلي الذي يتصف به المسرح السياسي .

يعتبر اخراج جاسم العبودي لهذه المسرحية الخارجة على المواصفات التقليدية خروجا على نهجه الاكاديمي التقليدي . فقد استهواه موضوعها القومي الناقد ، فعمل على سحب المتفرج الى موقع المشارك بمعالجة بارعة ومتميزة نالب الاعجاب . فان قدرة العبودي التي قلما يجاريه أحد فيها ، تتمثل في تمكنه في اكتشاف ما هو كامن خلف الكلمة وتحويله الى صورة وحركة وايقاع مركب ومتدغم .

(٧)

تقف مسرحية « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » التي كتبها ممدوح عدوان أوائل عام ١٩٦٨ بين العديد من المسرحيات العربية التي استعانت بالتاريخ في تناولها لقضية معاصرة . ينتقل بنا ممدوح عدوان الى فترة كالحة من التاريخ حين اجتاح التتر بقيادة هولاكو الوطن العربي وأعمل سيفه في بغداد وحلب وكل مدينة وطأتها حوافز خيله . وفضح المسرحية لسوءات النظام ورموزه واجهزته انما لتحاكم محاكمة فكرية جادة الانظمة المسؤولة عن هزيمة معاصرة : هزيمة حزيران . وهي وان لم تذكر ذلك مباشرة وبصراحة فانه من السهل معرفة غاية الكاتب . فاذا ما نزعنا عن الشخصيات ملابسها العباسية واستبدلناها بملابس حديثة ، وتجاهلنا بعض الاسماء ، فسرعان ما نجد أوجه التشابه بين ما عاشه العرب في ذلك العصر وما تجرعته الامة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ من مرارة واغتصاب اثر تعرضها للغزو التتري الحديث المتمثل بالعدوان الصهيوني المتحالف مع الامبريالية . وان الواقع المجزء القمعي المتفسخ الذي كان مخيما على العرب وقتذاك لا يختلف في الجوهر عن انظمة الهزيمة .

وان ما طرحه ممدوح عدوان في « المحاكمة » انما يشكل دعوة صريحة وشجاعة لحمل السلاح رغما عن « النظام » لاجتثاث العدوان . واتخذ من حكاية أبي الشكر العدناني الانسان الكادح البسيط غطاء لفكرته . فالعدناني هو ضحية تهم عديدة كل واحدة منها كافية لان ترسله المحكمة الى ارجوحة الموت . يتهمه النائب العام بتهمة التشكيك بالجيش وبعث روح الانهزام ، والخيانة والتجسس والنزوح عن الارض . والمفارقة المضحكة ان المحكمة التي تحاكم ابا الشكر بالنزوح هي التي تبادر بالنزوح من مدينة لاخرى هربا من سيوف المغول فتنتقل معها المتهم والحاجب والشهود . وهي لم تكن بحاجة الى دليل يدين العدناني ، فقد خلقت لنفسها قناعتها بتجريم المتهم والحكم في جيب القاضي .. فهي اذن لعبة محبوكة ومهزلة مصنوعة . أحاط ممدوح عدوان حكايته باطار كوميدي ساخر وبلغة شعرية تطرب فصاحتها النفس .

وتبدا المسرحية من « نقطة صفر ملعونة »[١٢] كما عبر المخرج سليم الجزائري في معرض كشفه لجوانب الضعف الدرامي فيها . ليدخل المؤلف الى صلب الاحداث بغتة ودفعة واحدة دونما تمهيد او اضاءة لخلفية الاحداث مما يجعل المتفرج امام الحدث وجها لوجه . فيقوم المخرج بافتتاح العرض بحفلة صاخبة . ومن فضائل المخرج انه سارع الى الكشف مما يحسبه قصورا في المسرحية لا للحط من قيمتها ، اذ انه وجدها « مخلصة وهادفة » في ادانة الهزيمة وبدت له « فكرتها قريبة »[١٣] اليه . ليست لديه « تحفظات على الناحية الفكرية ، فقد عكس المؤلف قضية واحدة وطرح اجابة واضحة وبديلا صحيحا من الناحيتين السياسية والفكرية ، فقد اكد على حتمية الحرب الشعبية لتحرير فلسطين »[١٤] وانما للكشف عما لقيه من مصاعب وكيف حاول التصدي لمعالجتها . فقد وجد ان نمو الاحداث الذي يفترض تصاعده يأخذ في نهاية المسرحية بالانحدار . وتختفي احداث المشاهد الاخيرة فيصبح محور المسرحية : معاناة وتوضيحات لما سبق تبعث على الملل . وان المؤلف – حسب اعتقاد المخرج – قد تناول جانبا واحدا من شخصية ابي الشكر العدناني واهمل الجوانب الاخرى . لذلك سعى الى تحويل صراعاتها الداخلية الى أفعال مرئية ، وتعميق بعض الاشارات لترجيح وزن الهوية الفكرية للشخصية . وان اعادة توزيعه للمشاهد مكانيا وفي تتابعها الزمني قد منح المسرحية قوة اخرى لانها خففت من السرد الكثير السابق على مشاهد الاسترجاع (الفلاش باك) والتالي لها . وقام المخرج بمحاولة الارباك الفني والتقني الذي تخلقه المشاهد الكثيرة التي تماثل في قصرها وسرعة ايقاعها المشاهد السينمائية او التلفزيونية .

قسم المؤلف المسرح الى قسمين . جعل السجن في اليمين ، والمحكمة في اليسار . اما المخرج فقد أحاط المحكمة بالقفص وليس جانبا ، تعميقا للرمز والتفافا على الملل الذي يوقعه حصر المشاهد في حيز مكاني واحد . واتاح له تصميم الديكور على مستويات عدة ، حرية اكبر في تحريك ممثليه وشحن الحركة بالتأثير الدرامي .

وبهذا التوزيع الاكثر اتساعا يكون العرض قد تلاقى ـ الى حد ما ـ خمود الصراع في المشهدين الاخيرين .

ومن الواضح ان المسرحية ذات اسقاط سياسي . انها « تعرية لمجموعة الظروف المحيطة بانساننا والتي تمنعه من ممارسة انسانيته والدفاع عنها . والتناقض القائم بين الواقع الذي يعيشه المواطن وبين ما يسمعه هذا المواطن من سلطاته واجهزته الرسمية ، بين ما هو مطلوب من المواطن وما مسموح له القيام به ، بين حلم المواطن وقيوده . هذا التناقض قاس ومفجع »[١٥] حاول المخرج عن وعي اعطاء « شمولية قومية » للفكرة وتخليصها قدر المستطاع من احتمال سحبها على واقع محدد ويحصرها في زاوية « قطرية » ضيقة ، لذلك كان توظيفه للعناصر الفنية وبشكل خاص الديكور والاكسسوار بهذا الاتجاه .

والكوميديا هي القضية التي استأثرت باهتمام النقاد اكثر من غيرها ، فهناك من قال بان المخرج « بالغ فيها »[١٦] وانه حاول « رشوة »[١٧] المتفرج وانه انشغل بـ « الكوميديا » عن الاهتمام بـ « تقوية الجانب التحليلي الجدي »[١٨] .

انه من الصعب التفرقة الدقيقة بين حدود «المبالغة» و « الاعتدال » لان ذلك يعود الى ذات الفنان . ومن وجهة نظري ان المخرج كان مصيبا في العموم في استثمار الكوميديا ، فالمسرحية أصلا تحفل بالسخرية المرة السوداء . وكانت رغبة مؤلفها بالكشف عن الفجيعة المضحكة مشروعة ومنطقية . فهذه السخرية تعكس الشعور العالي بمرارة المأساة وقساوتها ، وحين اتخذها المؤلف سلاحا مدمرا فانه كان صادقا .. وكانت مسرحيته علامة على احدى سمات أدب نكسة حزيران ، كان حري بالنقاد ان يلتفتوا الى الكوميديا من زاوية اخرى ذات صلة باسلوب المسرحية ونهجها الفني . فالتمادي في الاضحاك يأتي على الطابع التحريضي للمسرحية ويجعل « العقل » الذي تخاطبه المسرحية في الظل ، فيبرز دور « العاطفة » فتصبح المسرحية أداة « تنفيس » سياسي يبعث على « الاسترخاء » . ويعتمد للمخرج انه لم يستغل الكوميديا في المسرحية كوسيلة ابتزاز للضحك ، ولكن بعض المشاهد التي جنحت الى ما يشبه التهريج يعود الى التمثيل اكثر من « الاخراج » .

(٨)

حفلت مسرحية « باب الفتوح » لمحمود دياب ومن اخراج محسن العزاوي ، أكثر من اية مسرحية اخرى ، بارتباط وثيق بين بعدي الموضوع الاجتماعي والقومي . ومن أفكارها ان عتق الناس وازالة اسباب الخوف ومنحهم قطعة أرض ، يجعلهم يسعون نحو الموت بجنود يفطون وجه الشمس ذودا عن أشياء امتلكوها .

والفكرة التي ينادي بها اسامة بن يعقوب وضمنها في كتابه « باب الفتوح » وهرب بها من اشبيلية التي قطفتها سيوف الافرنج ، الى الشام ، كفيلة اذا ما اقتنع بها صلاح الدين الايوبي المنتصر على الصليبيين ، ان تقلب مصير الامة راسا على عقب ، وتحرق « سراديب الدسائس والمشانق وكل ادوات الرعب والتعذيب وستر المحظيات ودواوين الكذابين .. وسياط جباة المال وتجار العبيد والمرتشين ولصوص بيت المال » وسيحول تطبيقها دون ضياع النصر .

طرح محمود دياب فكرة مسرحيته عبر شكل تعليمي ، وادار الاحداث في مستويين زمانيين ، مستوى معاصر تمثله مجموعة الشباب ، ومستوى تاريخي تمثله الشخصيات الاخرى . ويتداخل المستويان بعد عودة المجموعة الى الماضي[١٩] .

وتصطدم محاولات اسامة في الالتقاء بالايوبي الشخصية الغائبة والحاضرة بعراقيل تزرعها في طريقه نماذج شوهاء تحيط بالسلطان مثل المؤرخ الرسمي العماد وقائد الحرس والتجار . ينقدها المؤلف نقدا حادا دون ان يحمل السلطان مسؤولية احاطة نفسه بها ، مما يبرؤه مما يرتكب باسمه وتحت رايته وتحصر الادانة بأفراد البطانة . ان هذا المفهوم اذا ما سحب على واقعنا القومي المعاصر انما يبقي يدي « الزعيم الوطني » نظيفتين ويعفيه من مسؤوليته في ضرورة الاستنارة بنظرية ثورية وعلمية .

والمسرحية التي لها فضل اثارة الكثير من المناقشات الفكرية الجادة ، قد تثير اسئلة اخرى : هل هناك من ضمانة لاقتناع محرر حقق نصرا كبيرا على الاعداء برسالة لم يستطع صاحبها ان يزرعها في أرض اختبرها بنفسه اذا افترضنا ان اسامة قد افلح في الوصول الى السلطان ؟ فهل تطبق أفكاره في واقع يشهد المآسي والانحرافات كمأساة ابي الفضل وبطش الجنود والمتاجرة بالنصر ؟ لذلك فان اكتشاف الشاب الرابع والمجموعة المتأخر لحقيقة عدم جدوى المضي في طريق تبليغ الرسالة الى السلطان يعني ان اسامة قد اخطأ منذ البدء مع ما يفترض ان يسترشد هو بنظريته ! .

ان القيمة الايجابية لفكرة « باب الفتوح » تتمثل في اعلاء شأن الايديولوجيا ، وكانت خاتمة المخرج موفقة تماما حين توجهت المجموعة بها الى الجماهير[٢٠] من اجل أن تستمر الثورة وتنتصر .

(٩)

احرزت « المزيفون » لرؤوف مسعد أكثر من علامة ايجابية في معالجتها للقضية الفلسطينية[٢١] . فهي قد استجابت سريعا للتطورات السياسية على الساحة العربية ، ولاتخاذ الفن وسيلة للارتفاع فوق حالة الجزر

التي تمر بها حركة النضال العربي عموما . واتخـذت المسرحية التي اخرجها للفرقة سعدون العبيدي في مطلع عام ١٩٧٨ الساحة اللبنانية حيث المواجهة العنيفة بين القوى الوطنية اللبنانية والفلسطينية من جهة والقوى الفاشية السوداء من جهة اخرى . فكان ميدان الصراع الدرامي ممتدا ما بين « الزنزانة » حيث يسوم الصهاينة الجيبة صنوف العذاب ، و « الخندق » حيث يربض المقاتل الفلسطيني في تل الزعتر المحاصر . الاثنـان محاصران ، ولكنهما يناضلان كل بوسائله وفي ظل ظروف بالغة العسر ضد عدو واحد يمتد هو بامتداد الزنزانـة والخندق ويمر المؤلف بزمن الاحداث ما بين مجزرة تل الزعتر ورحلة العار التي قام بها السادات الى فلسطين المحتلة . وبذلك انفعل الكاتب باحداث جارية ولما تتكشف بعد كل اسرارها وخفاياها .. وكتب عنها بلغة فيها كثافة الشعر وايحاءاته ، وفيها الجو الرومانسي الثوري .. وتخلص مؤلفها بلباقة من فخ المباشرة الزاعقة والخطابية التي بات متفرجنا ينفر منهما .

ارادت المسرحية ان تقول ان ساحة النضال واحدة مهما اتسعت رقعتها . ومن بين عذابات المناضلة السجينة وآلام المقاتل المحاصر بالنيران والخيانة ، تولد القضيـة من جديد اقوى واعظم وانقى . لجا المؤلف الى طريقة تقطيع الاحداث وتركيبها في انتقالها ما بين الخنـدق والزنزانة . واتخذ الرسائل المتبادلة بين الجيبين وسيلة للكشف عن المعاناة . وانتقل من المستوى المادي الـذي تمثله الرسائل الى المستوى المعنوي الذي يحقق الاتصال بين الاثنين وهما في حالات الياس والقلق والاستغاثة والحلم والواقع .. فاعطت حرارة هذه المشاعر وقـوة صدقها مسحة واقعية مقنعة وان لم تحقق توازنا دقيقا بين اللمحات الرومانسية واللمسات الواقعية والايحاءات الرمزية ، بين السرد و « الافعال الدرامية » .

ومن حسنات المسرحية ان مؤلفها لم يجنح الى المبالغة في تصوير الشخصيتين الرئيستين التي درج عليها الكثير من الكتاب الذين عالجوا البطل الفلسطيني ، ولم يجردهما من ملامحهما الانسانية كالخوف والضعـف والياس .. والصمود والمقاومة . كما لم يبالغ في تعرية خسة اساليب الصهاينة في استغلال تطبيقات علم النفس في تخريب المعنويات . وان اعتماده على الاسـتيطان السيكولوجي قد جعل لمسرحيته طعما ومذاقا خاصا ، ولكنه لم يمض عميقا في سبر اغوار العدو الصهيوني الذي يخفي مخالبه الحديدية في قفاز من حرير ويدس العسل المسموم في طبق محاط بالزهور ، فيقابله المناضـل الفلسطيني بعقل راجح وضمير يقظ وصـلابة مبدأية واخلاقية .

عمد المخرج الى تعميق المحتوى السياسي للعرض بدءا من الصالة المزروعة بالملصقات السياسية مرورا بطريقة ربط الصالة بخشبة المسرح لتحويل المتفرجين الى شهود ومشاركين .. الا ان خشونة تجسيد هـذا المسعى قد تنافرت وجو النص الرومانسي الراجح .. غير انه وقت باتقان لحظة الولادة من بين براثن الموت . ففي الوقت الذي يرش المقاتل بزخة رصاص تسقطه شهيدا ، تنطلق صرخة ميلاد الطفل ايذانا بأن الحياة مستمرة رغم انها بين فكي الزنزانة والخندق .

(١٠)

لعل مسرحية « مسافر ليل »(٢٢) الشعرية التي خطا بها هاني هاني تجربته الاولى في الخروج نمـوذج لمحاولة قسر « معنى » لم يخطر ببال مؤلفها صـلاح عبدالصبور ، ولا اساس متين له في النص ، فانقلب نوع المسرحية من « الكوميديا السوداء » الى مسرحية سياسية جادة جدا . وفي سبيل بلوغ ذلك حذف المخرج كلمات بل وجملا كاملة او غير فيها منهامايرد على لسان الراوي او على لسـاني الشخصيتين الاخريين : عامل التذاكر والمسـافر . فافضت كل هذه التغييرات الى الاخلال بالاوزان والايقاعات الشعرية بالاضافة الى ما يبدو على بعضها من اقحام وتكلف .

ومن خلال المسرحية ان بطل المسرحية او «مهرجها» كما يصفه الراوي ، مجهول الاسم والصنعة ، يسافر في منتصف الليل الى وجهة مجهولة فتتناهبه الوسـاوس والمخاوف ، فيخيل اليه ان عامل التذاكر هو الاسكندر تارة وهو احد طغاة التاريخ المعروفين كهتلر او يتمورلنك او جونسون .. يمثل السوط والخنجر والحبل والسم .. من هذه المفارقة تولد الكوميديا فالراكب المحموم بالرعب في سبيل انقاذنفسه يقدمنفسه حصاناأو فرشاةأو فحاما في حمام الاسكندر الموهوم ، وعامل التذاكر الذي ارهقه السهر والشعور بالضالة والقهر امام رؤوسائه تستهوبة اللعبة فيلعب دور الدركي الامريكي ويعلن للمسافر انه راجع الملفات وسجل المكالمات وصور الخطابات وامسك بالالوف ، عذب وجلد وقتل لمعرفة سر انصراف الرب عن الوادي ولكن دون جدوى.. فلم يبق امامه سوى ان يضحي المسافر بنفسه بصفته الجاني وبذلـك يتوازن النظام ثم يطعنه بخنجر بعد ان يريه بطاقته الشخصية .

ان درجة التجريد التي تبدو عليها المسـرحية ، تحمل في الوقت نفسه قدرا من التخصيص الذي امسك المخرج بخيوطه الضئيلة ونسج منها موضوعا اضفى عليه شمولا ليطرح من خلاله موضوعه « الانسان الهامشـي المعرض للاستلاب والاستغلال » والذي لا يملك « هوية واضحة وانتماء حقيقيا » . فبرهن على انه يمتلك خيالا وجراة على التجريب الا ان اختياره وقع على نص لايمنحه الا القليل لبلوغ هدفه .

(١١)

يعد هذا الاستعراض شبه الكامل لما قدمته الفرقة من نصوص عربية ، سنحاول قدر المستطاع استخلاص بعض النتائج التي تمخضت عنها تجربتها .

يمكن القول ان معظم المخرجين قد دشنوا خطوتهم الاولى في الاخراج داخل الفرقة ، بمسرحية عربية من أمثال وجيه عبدالغني وبهنان ميخائيل وحميد الجمالي وبسام الوردي وسعدون العبيدي وسليم الجزائري وهاني هاني ، يشكلون نسبة كبيرة من بين المخرجين ، بالرغم من أن لمعظمهم تجربة سابقة في الاخراج ، الا ان من بين أسباب هذه الظاهرة توافر النصوص العربية المنشورة وندرة النصوص المحلية ، مما يسر للمخرجين اختيار النص الذي أرادوا أن يحققوا به الفرصة الاولى في النجاح . كما أن ميل الفرقة لتقديم النص العربي وتفضيله على النص الاجنبي قد دفع بهم الى هذا الاختيار .

وان معظم النصوص مثل « تمثال الحرية » و « الاجداد .... » و « الافق » و « مسافر ليل » التي تشكل أكثر النصوص المقدمة ، هي من المسرحيات القصيرة . وتكاد تقترب « محاكمة الرجل ... » و « المزيفون » من المسرحيات القصيرة . قد تكون أسباب ذلك كامنة في قلة خبرة المخرجين في التعامل مع المسرحيات الطويلة أو ضعف معرفتهم بامكانات الفرقة ، أو لاعتقاد المخرجين ان المسرحيات القصيرة تحصد لهم نجاحا أوفر من المسرحيات الاخرى التي تتطلب وقتا أطول ـ نسبيا ـ في التمرين ، وجهدا اكبر في الاخراج ، وتمكنا أقوى في قيادة المجموعة .

وكانت الهموم القومية الهاجس المشترك لاغلبية المسرحيات ، فقد نالت « القضية الفلسطينية » النصيب الاكبر ، ثم تلتها قضية هزيمة حزيران ثم قضية الكفاح ضد الاستعمار . فنجد في مسرحية « الصليب » كشفا للطابع الكهنوتي للدعوة الصهيونية الذي مبعثه الاساس الاستغلالي الذي تقوم عليه ، ومحاربتها لدعوة النبي عيسى الهادفة الى غسل قلوب « بني اسرائيل » من حقدها الدفين على الشعوب . وفي « الافق » دعوة صريحة الى استقلال حركة المقاومة الفلسطينية من التبعية للانظمة التي تسببت في الهزيمة ، وضرورة التصاقها بالجماهير لبلوغ الهدف . أما مسرحية « المزيفون » بطابعها المتفائل، فقد أكدت على ان الحياة تنبثق كالعنقاء من رماد الموت والعذاب والحصار والخيانة التي تحاصر المقاتلين الفلسطينيين .

وتعد مسرحية « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » حدثا بارزا في تجربة الفرقة ، لما حفلت به من تنديد جريء بأنظمة الهزيمة ودعوة واضحة الى « التنظيم »



الملتزم بالشعارات الثورية الجريئة المنبثقة من الجماهير . أما مسرحية « محاكمة ... » فانها نداء حار لحمل السلاح بوجه الهزيمة التي خلقت داخل النظام المتفسخ نقيضه المتمثل بحاجب المحكمة الذي يبادر بالالتحاق بالعدناني في حمل السلاح . ويعتبر موضوع « باب الفتوح » من المواضيع الحساسة التي طرحتها تجربة الانظمة العربية المعادية للاستعمار ، فكان لمؤلفها فضل مناقشتها بروح عصرية متفائلة . وتوجهت « تمثال الحرية » لفضح جرائم أمريكا والكشف عن طابعها العسكري العدواني . وكشفت « البسامير » عن جانب من حقيقة الاستعمار البريطاني الذي كان للفلاحين الفقراء دور بارز في مقارعته . أما « الاجداد .. » فانها صوت الثورة الجزائرية التي وقفت بوجه خيانة الاقطاعيين وشراسة الاستعماريين الفرنسيين . واشارت « مسافر ليل » الى ان الانسان الفاقد هويته والخالي من قضية يتحول الى مخلوق هامشي ومهرج ذليل ، وان البديل السليم هو التزام الانسان العربي بقضية .

لقد استحوذت الموضوعات السياسية الواضحة بدلالاتها الفكرية على اهتمام المخرجين والفرقة فتركوا جانبا الموضوعات الاجتماعية والفلسفية التي تحملها العديد من المسرحيات العربية التي لم تجد طريقها الى الفرقة والتي لا يستبعد ان يكون لها شأن ووقع حسن في نفوس المشاهدين لانها قد تشبع جانبا من تطلعات وحاجات أغفلت ، لا عن سوء قصد ، وانما تحت تأثيرات عامة وحيدة الجانب في نظرتها الى دور المسرح في تقديم المتعة والدرس السياسي !

وليس غريبا تفاوت مستويات النصوص المقدمة لتفاوت المخرجين في منازعهم الفنية وقدراتهم وأهدافهم ، الا ان ما يلفت النظر هذا التفاوت الكبير في الجودة ما بين

مستوى متدن كمسرحيتي « تمثال الحرية » و « الافق » ومستوى ناضج كما في « حفلة سمر » و « محاكمة الرجل » .. تدفعنا هذه الظاهرة الى التساؤل عن الاسس التي بموجبها تم اختيار النصوص . اذ ان تقدمية المضامين وجدها لا تشفع لتقديم نصوص بمعالجات تفتقر الى العمق والنضج .

ومما يلفت الانتباه ، ان الظاهرة التي يشترك المخرجون بالوقوف تحت مظلتها ، هي التدخل في النصوص بالحذف والاضافة والتعبير والتي لم تقتصر على النصوص المكتوبة نثرا بل وشملت المسرحيات الشعرية أيضا سواء أكانت موزونة ك « تمثال الحرية » و « الصليب » و « مسافر ليل » أو ذات الايقاع الشعري ك « الاجداد .. » و « محاكمة .. » و « باب الفتوح » فكانت ما بين تغييرات طفيفة لم تغير جوهر المسرحية كفكرة أو شكل كما فعل الوردي ووجيه عبدالغني وجاسم العبودي وحميد الجمالي ، الا ان ما فعله الجزائري والعزاوي وهاني هاني مختلف تماما . لقد اتيحت للجزائري والعزاوي امكانية الاتصال بمؤلفي المسرحيتين فحظيت معظم التعديلات بموافقتهما أو عدم ممانعتهما على الاقل ، الا ان ما قام به هاني قد عرض وزن المسرحية وايقاعها الى الاختلال .

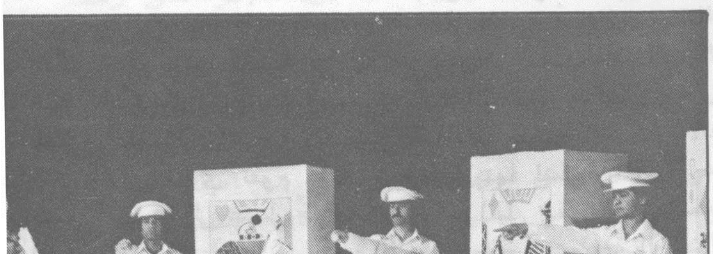
اذا كانت التعديلات التي اجريت على « محاكمة .. » و « باب الفتوح » تنم عن دراسة مبررة لشد بناء المسرحية الاولى وتشذيبها من الحشو الادبي الزائد وترجيح ثقلها الدرامي ، ولتعميق المحتوى الفكري للثانية فان ما فعله حسين الهلالي عند تعريق « البسامير » لم يوفق كثيرا في اضفاء بعد فكري جديد وتكييف بيئة المسرحية وفق البيئة المحلية بما ينسجم وثورة العشرين ، لذلك ظلت بشخوصها واحداثها « غريبة » بعض الشيء عن واقعنا المحلي .

كانت المسرحيات المقدمة من القطر المصري حيث قدمت ست مسرحيات ، والقطر السوري حيث عرضت ثلاث مسرحيات ، وقدمت مسرحية واحدة من القطر الجزائري . لانختلف في ان الاتصال والتفاعل بين الكتاب العرب يشكو من عقبات كثيرة وكثيرا ما وقفت الخلافات السياسية بين الانظمة حاجزا سميكا بين انتشار المسرحيات العربية ، الا ان ماوصل قطرنا يشكل نسبة طيبة ، واتيحت للفرقة فرص كثيرة للالتقاء بالمسرحيين العرب عبر المهرجانات والاسابيع الثقافية والندوات واللقاءات مما يدفع الى الظن انه كان بامكان الفرقة توسيع دائرة اهتمامها بمؤلفين من اقطار اخرى لا تقل اعمالهم شأنا عما قدمته .

وان المسرحيات التي حققت توازنا معقولا في النجاح الفني والجماهيري قليلة جدا ، فباستثناء « حفلة سمر .. » فان « الصليب » و « باب الفتوح » قد احرزتا نجاحا فنيا لم يقترن بنجاح جماهيري كثيف ، وان «البسامير» قد نالت استحسان الجمهور حيث عرضت في بغداد والبصرة وان لم ترتق الى مستوى فني رفيع . اما «محاكمة الرجل» التي قسى عليها النقاد كثيرا قد بلغت مستوى غير قليل من النجاح الفني . اما المسرحيات الباقية فقد راحت نزعة التجريب وضعف المعالجة .

واذا راجعنا مواسم الفرقة وقارنا المسرحيات العربية بحصيلتها ، فاننا سنجد ان بعض المواسم يشهد عرض اكثر من مسرحية عربية كما في اعوام ١٩٦٩ (عرضت ثلاث مسرحيات) و ١٩٧٠ و ١٩٧٢ و ١٩٧٨ (عرضت في كل منهم مسرحيتان) و ١٩٧٤ و ١٩٧٧ وعرضت مسرحية واحدة في كل عام) بينما لم تعرض خلال الاعوام ١٩٧١ و ١٩٧٣ و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ اية مسرحية . واذا قارنا مجموع المسرحيات العربية البالغ اثنتي عشرة مسرحية بالمسرحيات الاجنبية البالغ عددها واحدا وعشرين مسرحية لوجدنا الفرق الكبير في توجه الفرقة وحصيلتها الاخيرة !

ولم تكن بواعث تقديم الفرقة للمسرحيات العربية متماثلا ، فقد كانت المناسبة وراء تقديم « الصليب » و « الاجداد ... » مشاركة في احتفالات القطر بيوم المسرح العالمي ، و « المسامير » احتفاء بذكرى ثورة ١٤ تموز بينما كان أحد أهم أهداف تقديم عرض « مسافر ليل » خلق صف ثان من المخرجين ، فكان تقديمها باسم « مسرح النادي » وهي تسمية يكتنفها الغموض . يمكن القول ان « حفلة سمر .. » و « محاكمة الرجل .. » قد عرضتا بوقت متأخر عن الاحداث الملتهبة ، مما يشير الى ان استجابة الفرقة للقضايا المصيرية غالبا ما يأتي بعد مضي وقت طويل نسبيا .



انفردت مسرحيات « حفلة سمر .. » و « باب الفتوح » و « الصليب » من بين المسرحيات الاخرى بخروج أصحابها على المواصفات التقليدية للمسرح الواقعي مما يبرهن على ان انفتاح الفرقة على الاتجاهات والمذاهب المسرحية التي يزخر بها مسرحنا العربي محدود

وقد تأثرت اساليب بعض المخرجين بالاتجاهات الحديثة في الاخراج باستثمار وسائل تعبير غير مسرحية لاغناء القيمة الفنية ، فقد استفاد الوردي من السلايدات ، والعبودي من السينما والعبيدي من المصلق وهاني هاني من الفن التشكيلي ، وتأثر العزاوي بالاسلوب الملحمي والطليعي .

هوامش

(١) راجع « المسرح العراقي اليوم » من منشورات مركز الابحاث والدراسات (بغداد ١٩٧٨) .

(٢) لاسباب تتعلق بصعوبة الحصول على المصادر ، لم اتطرق في الدراسة الى مسرحيتي « سر شهرزاد » لعلي احمد باكثير التي اخرجها بهنان ميخائيل عام ١٩٦٩ و « الشهداء ينهضون » التي اعدها نبيل بدران واخرجها سليم الجزائري في العام الماضي واسقطت من الدراسة مسرحية « علي جناح التبريزي وتابعه قصة » لا لفريد فرج لان مخرجها فوزي مهدي قد اعدها لمسرح الاطفال !

(٣) الجمهورية في ١٩٦٩/٧/٥ .

(٤) اعتمد المخرج على ترجمة هيدي بانوب التي راجعها بسيم محرم، الاقل معرفة من ترجمة ملك ابيض العيس المنشورة ضمن سلسلة الادب الجزائري من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق عام ١٩٦٢ .

(٥) نشر النص في مجلة « الطريق « اللبنانية ع٢ في شباط ١٩٦٩ ص٧٩ وما بعدها .

(٦) الثورة في ١٩٧٢/٨/٨ .

(٧) مجلة الاذاعة والتلفزيون ع٦٤ في ١٩٧٢/٩/١٥ .

(٨) يمكن الرجوع الى النص منشورا في مطبوعات دار الاداب ـ بيروت بلا تاريخ .

(٩) الثورة في ١٩٧٢/٦/١٣ .

(١٠) صدرت عن وزارة الاعلام (العراقية) عام ١٩٧٢ .

(١١) الجمهورية في ١٩٧٤/٥/٢٩ .

(١٢) مجلة الاذاعة والتلفزيون ع٩٨ في ١٩٧٤/٣/٢٦ .

(١٣) طريق الشعب في ١٩٧٤/٣/٢١ .

(١٤) مجلة الاذاعة والتلفزيون ، المصدر نفسه .

(١٥) ذكر ذلك المؤلف في كلمته المكتوبة في كراس المسرحية .

(١٦) قال بذلك محمد الجزائري ، الجمهورية ١٩٧٤/٥/١٨ .

(١٧) قال بذلك جليل حيدر ، مجلة الف باء ع٢٩٦ في ١٩٧٤/٥/١٥ .

(١٨) عبدالاله كمال الدين ، الثورة في ١٩٧٤/٥/٢١ .

(١٩) مجلة الاقلام ع٧ في نيسان ١٩٧٧ .

(٢٠) الف باء ع٤٣٥ في ١٩٧٧/١/١٩ .

(٢١) مجلة الاذاعة والتلفزيون ع٢٥٤ في ١٩٧٨/٢/٦ .

(٢٢) تجد النص منشورا ضمن منشورات دار العودة (بيروت ١٩٦٩)

(٢٣) انقلبت التسمية اخيرا وليس اخر الى « المسرح التجريبي » !!

رسالة الارض المحتلة :

في المقالة التي كتبها الزميل خليل السواحري ، حول الحركة المسرحية في الارض المحتلة حاول ان يلقي بعض الضوء حول الاعمال الجيدة التي افرزتها الحركة المسرحية هناك خلال فترة قصيرة ، نبدأ مع بداية السبعينات ، وتنتهي عام ١٩٧٥ ، مخلفة فراغا مسرحيا رهيبا .

فقد شهدت السنوات الاربع الاخيرة ، في الارض المحتلة ضمورا في الحركة المسرحية ، بحيث لم تظهر اية مسرحية يمكن ان يشار اليها على انها عمل جاد يمكن ان يصل الى مستوى الاعمال التي قدمت في هذه الفترة التي استعرضها الزميل السواحري في مقالته .

فخلال هذه الفترة ١٩٧٥–١٩٧٩ ، ظهرت في الارض المحتلة التجارب المسرحية البسيطة التالية :

* الصحابي المتوج سراقة بن مالك على مسرح جامعة القدس ، بمناسبة اسبوع القدس .

* مسرحية صراخ في المجتمع ، وقد عرضت في الحفل الخيري الذي اقامه المركز العصري في نابلس ، على مسرح ستوديو سينما العاصي .

* مسرحية المجانين التي قدمها نادي حطين وهي من تأليف واخراج هاني المصري .

* مسرحية محكمة الفوضى من اخراج برهان عبدالحق ، وقدمت على مسرح كلية النجاح بنابلس .

* مسرحية الارض ، من تأليف محمد كمال جبر ، واخراج برهان عبدالحق .

* مسرحية حب حسب الاصول ، وقد قدمت على مسرح نادي حطين .

* مسرحية الجراد من تأليف واخراج هاني المصري وقدمت مسرح كلبة النجاح بنابلس .

* مسرحية اليتيم من اخراج برهان عبدالحق ، وقدمت على مسرح كلية النجاح بنابلس .

هذه هي المسرحيات التي قدمت خلال الفترة الاخيرة ، والمتتبع لهذه العروض ، يلاحظ غياب الفرق المسرحية المتخصصة ، التي اثرت الحركة المسرحية في الفترة ما بين ١٩٧٠–١٩٧٥ ، مثل بلالين ، وبلا – لين ، ومسرح الشوك ، ودبابيس والكشكول وغيرها ، واقتصار هذه العروض على المدارس ، والنوادي والجامعات .

كذلك يلاحظ غياب المسرح الملتزم ، الذي ظهر من خلال الاعمال الكبيرة التي قدمتها فرقة بلالين ، التي استطاعت خلال فترة قصيرة ، ان تفجر الوعي والحماس داخل الارض المحتلة . وتنطلق خارجها ، خلال اغانيها الثورية ، التي اصبحت تردد على كل لسان .

هذا التوهج المفاجيء للحركة المسرحية ، والضمور المفاجيء ايضا ، يقودنا الى وضع بعض الاشارات الصغيرة ، حول واقع الحركة المسرحية في الارض المحتلة ، وسنحاول قدر الامكان تكثيف وايجاز هذه الاشارات .

* أول هذه الاشارات ، ان الارض المحتلة ونقصد في هذا الصدد القرى العربية في الارض المحتلة قبل عام ١٩٤٨ ، ومدن وقرى الضفة الغربية وقطاع غزة كانت تفتقر الى وجود حركة مسرحية ، مما ادى بالتالي الى عدم قدرة الوضع العام في هذه المناطق الى افراز حركة نشطة ، يمكن ان تتجاوز وتتطور وتستمر .

* بدأت الحركة المسرحية النشطة في الارض المحتلة في فترة انحسار المد النضالي في تلك المناطق .

* العراقيل الكثيرة التي تضعها سلطات الاحتلال ، امام العاملين في الحركة المسرحية ، مثل عدم اجازة النصوص ، ومنع بعض العروض بعد اجازتها .

* تفتيت الفرق المسرحية الناجحة ، وذلك ضمن خطة صهيونية ، شرسة من اجل القضاء على هذه الحركة في مهدها ، لانها تعتبر المسرح ،من اخطر الادوات الاعلامية ، خاصة بعد النجاح الكبير الذي حققته فرقة بلالين ، مما جعلها هدفا لعمليات التفتيت هذه .

* هجرة الكثير من الفنانين من ممثلين ومطربين ، ومخرجين نتيجة للظروف الصعبة التي يواجهونها او نتيجة لاوامر الطرد والابعاد .

* مطاردة وسجن بعض العاملين في هذه الحركة ، وقد استطاعت السلطات الصهيونية باساليبها هذه الايقاع بمطرب كان يمكن ان يقوم بدور خطير في التحريض الجماهيري في الارض المحتلة . ونقصد بهذا المطرب الفنان مصطفى الكرد الذي كان السبب في نجاح فرقة بلالين من خلال اغانيه الملتزمة والمقاتلة ، ولكن السلطات الصهيونية سجنت الفنان الكرد ، وعذبته وفي النهاية استطاعت الالتفاف حوله ، فلجأ للصمت فترة ، ثم ذهب الى لندن للغناء في حفلة اسرائيلية مصرية مشتركة !

* نقص الكفاءات الفنية المتخصصة في التمثيل والاخراج، وكتابة النصوص المحلية ، فعدا محاولات سميح القاسم المسرحية ، ومسرحيات محمد كمال جبر ، ومحمد الظاهر (غير كاتب هذه السطور) لانجد في الارض المحتلة كتابا يمكن ان يقودوا التأليف المسرحي المحلي .

كما فشلت عملية التأليف الجماعي التي لجأت اليها فرقة بلالين في بداية مسيرتها المسرحية .

هذه هي بعض الاشارات التي حاولت اثباتها حول واقع الحركة المسرحية في الارض المحتلة في الفترة الراهنة ، والتي تؤكد كلها على ان أي حركة مسرحية لم تكن مبنية على اساس سليم ، تتراجع ، وتخمد ، خاصة اذا وجدت امامها منافسا قويا كالمسرح البصري بامكاناته الهائلة ، وسلطات تحاول جاهدة قمع أية حركة جادة .

محمد الظاهر – عمان – الاردن – رابطة الكتاب



رسالة المغرب

على هامش المهرجان الوطني العشرين لمسرح الهواة بالمغرب -

نظرة عـامة :

ماهو مهرجان مسرح الهواة ؟

هو تظاهرة مسرحية يعرفها المغرب كل سنة في عطلة الربيع لان جل المشاركين من الهواة طلبة واساتذة ينتمون الى جمعيات مختلفة في جميع مدن المغرب بعيدين كل البعد عن الاحتراف ، تقام بين هـذه الجمعيات مسابقة لاختيار أحسن عرض يمثل منطقة من المناطق التي قسم اليها المغرب مسرحيا كما سنرى بالتفصيل ، لتجرى في الاخير مسابقة بين العروض الفائزة لمعرفة احسن نص واحسن اخراج الخ ..

الجامعة الوطنية لمسرح الهواة :

كان ميلاد الجامعة الوطنية لمسرح الهواة سنة ١٩٦١ ، وبعد ذلك انطفات شعلتها حتى سنة ١٩٦٨ واستمر نشاطها سنة كاملة . بعدها توقفت فاحيتها وزارة الشبيبة والرياضة في نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٧٥ ومنذ ذلك التاريخ وهي تسير نحو رفع مستوى مسرح الهواة بالمغرب الى يومنا هذا .. وقد حققت مكاسب عديدة للهواة .

وقد عرف المغرب مسبقا تظاهرة المهرجانات منذ سنة ١٩٦٠ في الوقت الذي برز فيه المسرح بصورة فعالة خصوصا بعد حصول المغرب على استقلاله .

المهرجان الوطني العشرون لمسرح الهواة :

وهكذا تأتي سنة ١٩٧٩ لتحتضن المهرجان الوطني العشرين لمسرح الهواة الذي اقيم بعروس الجنوب مدينة « مراكش » من ٢٣ مارس (اذار) الى فاتح ابريل (نيسان) ١٩٧٩ ويعتبر المهرجان الوطني هذا تتويجا للاعمال المسرحية التي تقدمها الجمعيات المسرحية فيمختلف اقاليم وعمالات المغرب .

وقد تميزت هذه السنة بتقسيم المغرب مسرحيا الى تسع مناطق.

وحسب القانون المنظم فان كل منطقة تبعث بجمعية تكون قد مثلت وعرضت احسن مسرحية في منطقتها ، ومعناه انها تمثل مجموع المنطقة وبعد صعود تسعة اعمال مسرحية الى المهرجان الوطني بمراكش. يكون التباري ختما فيما بينها للحصول على جائزة احسن نص وجائزة احسن اخراج وجائزة احسن بحث واحسن ممثل ... وبجانب المهرجان تقام انشطة على الهامش كالمحاضرات والندوات ومعارض الكتب واللوحات الزيتية وقد شاركت ايضا فرقة من المانيا الغربية باعمال تقنية وقد وصل عدد الجمعيات التي شاركت هذه السنة ١١٦ جمعية ، وان عدد الجمعيات المنخرطة في الجامعة بلغ ١٣٤ جمعية.

وجميع الانشطة تقام حاليا بتعاون بين وزارة الشبيبة والرياضة والجامعة الوطنية لمسرح الهواة وقد مرت العروض كلها بقاعة سينما (بلاص) بمراكش وتكفلت الجامعة الوطنية بجميع نفقات الاكل والتنقل والمبيت .

مسرح الهواة العشرين من حيث المضمون :

كان هناك تشابه في المضمون بصفة عامة في جل مسرحيات المهرجان ويتجلى ذلك في شكل اسقاطات تاريخية اي محاولة توظيف شخصيات تاريخية في حقل المجتمع الحالي بكل مشاكله ونوازعه امثال (ابن الرومي - الحلاج - الحسين ...) وعصرنة ابطال اسطورية وقولبة التراث العربي الادبي في الميدان المسرحي ولا ادل على ذلك من شخصيتي (شهرزاد وشهريار) بطلي قصة ومسرحية (الف ليلة وليلة) كما سنرى بالتفصيل .

وقد كانت هذه المسرحيات رغم سلبياتها وسقوطها في متاهة التقليد والتكرار تستحق التنويه والتشجيع ولكن يجب الا ننسى ان المسرح لدينا مادة مستوردة مثل غيرها من المواد التاريخيةوالفنية بحكم بلدنا كدولة من دول التشكيلة الثالثة لا تملك استقلالا فكريا او اقتصاديا فيبقى انتاجها تابعا بالتالي للدول الرأسمالية الكبيرة ما دامت البنية التحتية نفسها يهيمن عليها قانون التبعية هذا - اللهم الا بعض الاستثناءات التي تبرز من حين الى اخر .

وقد لا نندهش طبعا لمثل هذه الوضعية ما دمنا نعلم ان ارضية مسرحنا المغربي اضية غير صلبة بحاجة لرعاية وسقي وتعهد بذورها الشابة حتى يمكن ان تنتج الثمار المحمودة فما زلنا دائما نشكو من ازمةغيبة النص ولكن الحقيقةان هذاليس هو العاملالوحيد الذي نشكو منه بل الواقع يثبت ان هنـاك براعم كثيرة تعطي الشيء الكثير والخلاق كل ما يبقى هو تشجيعهم وخلق جو يساعدهم على الكتابة والانتاج والابتكار ورفع الرقابة القاسية ، اذ يبقى عنصر غيبة النص سببا تافها بالمقارنة مع عوامل اخرى اكثر اهمية .. وتمثل على الخصوص في ابداء المساعدة التامة والعملية من المسؤولين «ونوعية الجمهور وايجاد مسارحاي امكنة العرض » وجعلالمسرح في متناول الجميع لافي يد نخبة متملقة تعمل على تكريس سياسة التغريب والاستلاب لان المسرح لغة وتواصل للانسان .

والانسان العربي ككل - المغربي جزء من الكل - له وجدان شعبي ميال الى المسرح - وهذا ما يفسر اقباله على كل ماهو شعبي وتظاهري - لكن اجهزة الاعلام عندنا هي التي تغرب فيه هذا الوجدان وتحمله يقبل على الانتاجات الاجنبية المثلة سواء في الافلام السينمائية او المسلسلات التلفزيونية المبتذلة والاجنبية الساقطة على السواء .

وحتى اذا ما قدم له شيء محلي في صندوقه الصغير بما يسمى كمسرح يكون بمثابة تهريج سطحي وتنويم جزئي ليس الا .... لان المسرح الاحترافي يعيش اليوم عندنا بطاقة مقنعة ... والمسرح المرفوض قليل أو منعدم .... واستمرارية مسرح الهواة ولو انه موسمي أو مسرح الشباب - ولا نعني هنا صراع الاجيال - هو العربون الاساسي لاستمرار المسرح المغربي .

وبالتالي تبقى كل محاولة في اطار المهرجان الوطني لمسرح الهواة - مهما كان مستواها من الجدة او عدمها - وخزة في جبين هذا المتفرج المغربي المستهلك ويبقى المهرجان تظاهرة يجب ان تصل الى الجميع دون النخبة ... فبماذا نفسر عدم تقديم عروض المهرجان هنا على الشاشة الصغيرة ؟ لعل الجواب اوضح مما يسطره قلم او ينطق به لسان ما دمنا نعلم الارضية المتعفنة التي وجد بها هذا المسرح ... وهذا مما دفع البعض الى المطالبة بتكسير الحواجز بين الجمهور والمسرح والوصول به الى ابعد المناطق من المغرب ... وقال ان هذه الاهداف تحتاج الى تخطيط وبرمجة ، وهذا ما يفتقر اليه مسرحنا ... ومن هنا يأتي دور الجامعة والاتحادات بحمل الفكرة .. وايجاد معاهد للتدريب المسرحي والقاء دروس في هذا الميدان (المغرب كله يوجد به معهد واحد للفن المسرحي بالدار البيضاء وثلاثة مسارح للعرض في كل من مدن الرباط والبيضاء والجديدة) .

مسرح الهواة العشرين من حيث الشكل :

لم يكن هناك تشابه دقيق مثل ماهو كائن في المضمون ... وذلك

يتوقف على مدى امكانيات كل جمعية : المادية والبشرية والتقنية .. لكن هذا لا ينفى وجود عدة خصائص يشترك فيها مسرح الهواةالعشرين ويتمثل ذلك خصوصا في الغناء المسرحي (على الطريقة الغيوانية او الملحون) والرقص والايماء ومسرح الظل والتعبيرات الجسدية المتمثلة على الخصوص في مسرحيات (عاشوراء) و (ارقام بلا دلالة) و (الحلاج يصلب مرتين) وكذلك خاصية اللوحات .

وسنتعرض لهذه النقطة بالتفصيل عندما نناقش كل مسرحية على حده ـ فنبدأ اول ما نبدأ بالمسرحية التي نالت جائزة احسن نص .. (ابن الرومي في مدن الصفيح) ثم المسرحية التي نالت جائزة احسن (اخراج) مسرحية (فران الدنيا) بالاشتراك مع مسرحية (الف ليلة وليلة) والمسرحية التي نالت جائزة احسن ممثل (عاشوراء).

ولا بأس من ان نشير ايضا الى بعض المسرحيات التي كانت دون المستوى المطلوب حسب رأي الاغلبية الساحقة التي حضرت المهرجان .. ومنها مسرحية (ارقام بلا دلالة) .

اولا ـ مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح) :

- تأليف عبدالكريم برشيد
- اخراج المجموعة
- عرض جمعية النهضة الثقافية بالخميسات
- جائزة احسن نص

بعد قراءة الملخص الموجود بالكتيب المرفق يتجلى لنا أول معلم من معالم هذه المسرحية أو مميزات صاحبها برشيد ، ألا وهو الاحتفالية . فهو في هذه المسرحية انطلق في عملية البحث عن عناصر الصراع من التناقضات المرتبطة بشخصيات المسرحية (ابن دانيال مع اهل الحي ، اهل الحي معابن الرومي ـ غريبمع العمة الرباب ـ المقدم مع سكان الحي كذلك) هذه العلاقات المحكومة بوجود عنصر التناقض فيما بينها وبين مصالحها هي التي حسمت الحبكة الدرامية في المسرحية ، كما ان اختيار خيال الظل كمنطلق لفكرة المسرحية عاملا اساسيا للوصول الى الاحتفالية التي يدعو اليها عبدالكريم برشيد ولذلك جاء الاخراج مكملا للفكرة عندما اختار ان يدخل ابن دانيال من الجمهور رغبة منه في تحقيق نوع من التواصل المسرحي والجمهور (تحطيم الجدار الرابع) حتى يحافظ على وعيه بالقضايا والافكار واللوحات المعروضة امامه .

والحقيقة كما جاء في جريدة (العلم) ان مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح) اكدت ان مسرح الهواة مازال بخير .... اذا اعتبرت هذه المسرحية نقطة تحول او نقطة انطلاق المهرجان بالرغم من كون العرض جاء في ظروف سيئة نتيجة محاولات يائسة من طرف بعض اشباه المسرحيين الذين جاءوا للمهرجان وفي نيتهم شيء من التخريب ولكن يكفي القول ، بان الاعمال الجيدة تفرض نفسها ولو في اسوأ الظروف .

وقال بعض المتدخلين في المناقشة التي تلت المسرحية كالعادة بان الحوار كان حالما وشاعريا وان طبيعة الحوار هذه هي التي عاقت الممثلين عن التفاعل مع الشخصيات التي يعرضونها ومع القضية المطروحة ، واذا لم يتم هذا التفاعل بين الممثل والحوار فليس اساس العيب في طبيعة الحوار وقد يكون في عدم قدرة بعض الممثلين على تحقيق هذا التفاعل .

اما عن التساؤل الذي يبحث في الغاية من توظيف شخصية ابن الرومي في المسرحية وهل كانت المسرحية فعلا تخدم قضية سكان مدن القصدير ، فاعتقد انه ليس ضروريا ان نأتي بسكان مدن القصدير للخشبة ونصورهم بملابسهم وهمومهم كما هي ، لنقول ، اننا نخدم هذه القضية لان الابداع يتجاوز هذا الفهم .

اما عن الاسماء التي وردت في المسرحية والتي قال عنها أحد المتدخلين في المناقشة بانها تحتاج الى قاموس ـ فاعتقد انه ليس ضروريا ان نشغل بالنا بموطن وزمان هذه الاسماء بقدر ما يهمنا انها اسماء عربية تعيش تضبة ما دون تحديد لزمانها ومكانها وقد يكون استعمال هذه الاسماء مقصودا للوصول الى هذه النتيجة التي اعتبرت من طرف البعض احدى عيوب النص المسرحي .

اما عن معنى رفض ابن الرومي لكل الالوان وسبها في النص المسرحي لانه لا يريدها عارية وشفافة ، فليس معناه دعوة المولف او موقف المؤلف من الالوان كما يفهمها البعض انطلاقا من علاقاتها الانتخابية لانه ليس بالضروري ان نقرأ فكر المؤلف من خلال الشخصية الرئيسية في المسرحية ولان (شكسبير) قد يكون هو (اياجو) في مسرحيته (عطيل) وقد يكون (هاملت) في مسرحية (هاملت) ومن هنا تبقى المواقف والحوارات في اي عمل مسرحي لا تأتي الا كاستخلاص عام من مجموع الافكار والشخصيات وهي مجمعة .

وهكذا تفوز مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح) بجائزة احسن نص وتليها مسرحية :

الف ليلة وليلة : تاليف واخراج : محمد تيمود :

عرض : جمعية اللواء المسرحي : فاس

جمعية الفصول : مكناس

جمعية اللواء المسرحي : تازة

جائزة : احسن اخراج بالاشتراك مع **مسرحية فران الدنيا :**

تأليف : معمل التأليف

اخراج : عبدالكريم بناني

عرض : جمعية شبيبة الحمراء بمراكش .

وسوف نقتصر في بحثنا هذا على مسرحية (الف ليلة وليلة) نظرا لانها اسالت أكبر قدر من الحبر وتناولتها الالسنة قبل وبعد العرض، ومناقشتها التياكتسبتطابع الحدة والتهجم علىالخصوص.

ونقرأ الملخص في الكتيب المرفق أولا :

لعل هذه المسرحية هي التي عقد عليها الامل وانتظرت أكثر من المهدي المنتظر لان القيل والقال كثير فيها قبل وحتى بعد عرضها وذلك من عدة نواحي اولا لان عنوانها عنوان اخاذ وباهر ويجيء العرض ليكون اشد ابهارا وقد نلاحظ ان ملخصها بسيط جدا ولا يعطي الصورة الموجزة الحقيقية للعرض الذي يجب في الحقيقة التصفيق له بحرارة لانه حمل الى المهرجان صورة مشرفة للعمل الجماعي (ثلاث جمعيات) وما باستطاعته ان يضيفه الى مسرح الهواة من ايجابيات . لقد استطاع هذا العرض ان يؤكد على ان العمل المشترك والجهود المتظافرة قادرة على ان تذلل الصعاب المادية في وجه المسرح. والحقيقة ان مسرحية (الف ليلة وليلة) كشكل تعتبر الجزء التكميلي لمسرحية (ابن الرومي) السابقة الذكر كنص بحيث ان كثيرا من الذين شاهدوا العرض علقوا النعليق البريء التالي :

ماذا لو ان تقنيات واداء مسرحية (الف ليلة وليلة) مورست مع نص (ابن الرومي في مدن الصفيح) لكان العمل انطلاقة في المسرح الهاوي بل في مهرجان هذا المسرح .

ان المخرج (تيمود) قد اعطى الدليل ـ بعد عدة تجارب صادقة لا تقل اهمية عن امتلاك التقنيات المعاصرة في المسرح الشامل الذي يوظف كل الفنون في عملية الايصال .

انه يقدم بحثا متقدما في مجال المسرح الهاوي ، في مجال التقنية حيث يزاوج مع نوع من التكامل بين تحريك المجاميع وتحريك الممثل

والضوء والصور التشكيلية والمشهد السينمائي وايحاءات الملابس والموسيقى التصويرية ... لكن تمكن تيمود من التقنيات المتقدمة لايتم على مستوى النص بنفس التمكن ونفس القراءة فهو في هذا النص يعتمد المشهد الاقرب الى كتابة السيناريو والتقطيع السينمائي والمونتاج (التركيب) منه الى المشهد المسرحي .

فيتمود المؤلف هنا كما قال الاخ عبدالكريم برشيد في بداية المناقشة يؤلف ليتمود المخرج ..... ولكن هذه الايجابيات التقنية الضخمة تجعل النص يبدو مغمورا واحيانا لا نكاد نحس بان هناك نصا مما حدا بالبعض داخل المناقشة الى المبالغة في التساؤل : اين هو نص (الف ليلة وليلة) ، وذلك لشدة الابهار وضخامة الديكور وكثرة الانارة وتلونها والموسيقى والتعبيرات الجسدية (البطل شهريار في تعبير جسدي صارخ ومعبر عن الكبت الجنسي الذي يعانيه اتجاه شهرزاد) ووسط هذا الابهار نجد علي بابا وعلاءالدين شخصيات تحقق وجودها لامن حيث النص الذي بدا ضعيفا كما قلنا ولكن من حيث فلاشات في صراع مع شهرزاد وشهريار السفاح من اجل البقاء والحب .

ان فكرة النص متوقفة كفكرة محورية ولكن المعالجة تظل قاصرة اذا ما قيست مع المعالجة التقنية المتقدمة التي يمكن ان يقال عنها وبكل موضوعية انها كانت درسا للمسرح الهاوي ومخرجه .

مسرحية : عاشور :

تأليف : محمد مسكين

اخراج : يحيى بودلال

عرض : المسرح العمالي بوجدة

جائزة : احسن ممثل .

(بعد قراءة النص) .

شخصيا اعجبت أشد الاعجاب بمسرحية (عاشور) هذه اذ انها تحمل من الايحاء والرمز الشيء الكثير الذي يلقي الى ذهنك بكل موضوع من مواضيع الساعة المعاشة في الساحة العربية وغيرها .

ان جحا هذا البطل الشعبي يمكن ان يتحول الى مناضل زنجي في ازقة هرلين وصفية (الفارة ، تتحول الى (جان دارك) أو ليلى خالد او (جميلة بوحريد) .. المسرحية اذن كانت حبلى بحس معاصر على المستوى المفهومي للكتابة المسرحية .

وتأتي هذه المسرحية استجابة لتلك الدعوة لمحاورة التراث وهي تتعامل معه مضمونيا وفنيا من خلال رؤيا عملية انتقادية ، انها تتغلغل في التراث عموديا وليس افقيا ، انها تستفيد مما يسمى بفنون التعزية فهي في حد ذاتها تشيع جنازة عاشور هذا البطل الشعبي الذي تتغنى به فتياتنا وهو رمز لكل الخيانات التاريخية ، ان حسين يتحول عندنا عاشور ، فان كان مقتل الحسين وذكرى كربلاء مازالت بعض الفئات الشعبية في بعض الاقطار العربية والاسلامية تخلدها فان هذا الحدث يتخذ عندنا شكلا جديدا ، رغم أن السياق العام يبقى هو هو كتمثيل ... وهذه محاولة جديدة لايقاظ العرب من سباتهم وتذكيرهم بحقائقهم وهزائمهم وتنبيههم في المواقف التي ينبغي ان يثوروا فيها ..

وتستفيد المسرحية ايضا من تلك الحفلات التي كانت تقام بفاس كاحتفالات سلطان الطلبة حيث تنفجر الحدود بين الواقع والوهم فيصبح المحكوم حاكما لكن على حافة الواقع في الهامش هذا الحفل المقنع حيث تتم عملية التقنيع والاقنعة التي يوزعها (ابو زيد السروجي) على الفئران في مملكة فرفوريا وهو الذي نال جائزة احسن ممثل واسمه (بنقدور محمد) وهو نفسه كان يضع على احدى عينيه خرقة سوداء كتلك التي يضعها (ديان) . والرمز هنا اكثر وضوحا من تفسيره .

ان المسرحية ذاتها عبارة عن حفلة تنصيب جحا سلطانا لكل الفئران والشحاذين لكن المسرحية لا تتخذ لنفسها خطا مستقيما في عملية التطوع لان الدنيا حرب في الليل والنهار ولان الصراع يفرض من تفجير الحدود بين الحقيقة واللا حقيقة لتتم المواجهة، الا ان المواجهة الحقيقية تتم في الساحات حيث يموت الموت وتولد الحياة ، لهذا فان المؤلف لم يضع لها نهاية فيقترح الممثلون على الجمهور ان المسرحية ستنتهي خارج قاعة العرض وبمساعدته .

من حيث الشكل :

كان الاداء في اعلى مستوى والديكور كان صارخا اذ طفت عليه الصحة الدموية فم القط الكبير كله دم والطريق مملوء دما والكنيسة دم ، قد يكون ذلك مبالغة ولكنها تجد عذرها نظرا لاهمية الموضوع وما يرمي اليه واترك هنا المجال للمخرج نفسه (يحيى بودلال) لتبرير عمله وذلك من مقتطفات من الملخص الذي وزع على المشاهدين قبل العرض اذ يقول « عاشور ، كنص تعامل مع منابع كثيرة من التراث العالمي والعربي على وجه الخصوص فهو محاولة من رؤيا ثاقبة لجعل الواقع المعاش في الساحة الفرفورية يتخذ الرمز مطية والحبكة الدارمية اسلوبا يحرك ويتحرك وسط الصيرورة التاريخية المؤدية حتما الى تفجير التناقضات واعطاء نفس في العجلة التي تدور بفضل تواجد الاضواء وتضاربها من هذه الطريقة في الكتابة المسرحية . يتخذالاخراج شكل الحركة الدائمة السريعة والمتقطعة بهزيج المجموعة ـ الكورس ـ حين لا تشخص لان النفس المتلقي في حاجة لاستراحة تمكن من مشاهدة الاجزاء التي فسحت عن آلة كانت مركبة وتعود على النقاط صورتها الظاهرية فاضحت عنده ـ الطبيعة ـ .

وما دام الفار ـ يضيف بودلال ـ هو الضحية الاولى في خضم الاحداث فان الاخراج حاول ان يجمع كل الفئران ويصنع منهم شعبا لا يحده اطار جغرافي معين كما يظهر هذا جليا من خلال بعض المشاهد التي اخذت شكل اللوحة الزيتية الناطقة أو الموحية علاوة على ما يتبقى .

وقد اتخذنا من خشبة المسرح اطارا مكانيا وزمانيا ينعكس عن طريق مستويين ، الاول تحتي والثاني فوقي يربط بينهما سلم دموي على شكل طريق ممتد تعمرها الخيانة والخديعة وكل من سلكها بشكل فردي سيكون مصيره الانزلاق والسقوط في خلفية الخشبة .

من حيث الاداء يقول المخرج فقد ميزنا بين الممثلين فيما يتعلق بالكاريكاتير ـ مشيا ـ رقصا ـ نطقا ـ وحركات ايمائية ووحدنا بينهم من حيث التحرك والانسلاخ من الشخصية اثناء الحفل . وحرصنا كذلك على تصعيد مناخ الحركة لتسلك النبرة الصوتية ـ الحان زغاريد ـ مواء القطط .... طريقة الاستجابة الفنية لمضمون النص المسرحي وبالتالي ليصل العرض مبتغاه أي تعامله مع النص كدرس في الاقتصاد السياسي .

مسرحية : ارقام بلا دلالة :

تأليف : المصابحي عبدالله .

اخراج : جماعي .

عرض : جمعية الانطلاق المسرحي بمكناس .

(بعد قراءة الملخص)

في الحقيقة كانت هذه المسرحية هي التي اتفق أكبر عدد ممكن ممن حضروا العرض والمناقشة على انها دون المستوى المطلوب في المسرح الهاوي لانها بصفة عامة تخيم عليها السوداوية ولا تأتي بحل ..

وان أول ملاحظة عن نص هذه المسرحية هو امكانية اعتبارها من المسرح الذهني الذي يدور في حلقة مفرغة وفي دوامة من التعابير الذاتية والفلسفية بدون مخرج ودون الوصول الى نتيجة ولا حصيلة فكرية ـ بل ان المسرحية تصل الى نتيجة يائسة كل اليأس وموقف مأساوي مغرق في سوداويته .

ان التناقضات الذاتية في المسرحية تتحول بسبب هذه الدوامة الى تناقضات ثانوية ، وتطرح قضية اخرى وهي ان الكاتب عندما اختار ساحة العرض والاحداث محاصرة باربعة جدران دون منفذ الا بصيص نور يوصل اصداء الفؤوس التي تحفر للوصول الى المحاصرين كان مطالبا ان يبحث من خلال الشخوص أي من خلال الانسان نفسه وهذا مالم يحدث مطلقا .

لكن رغم هذا فقد نجح المؤلف شيئا ما في ابراز التناقضات التي تعانيها التشكيلة الثالثة في هذا العالم ـ والمشاكل التي جعلها تفرض نفسها علينا في حين كان المطلوب هو العكس (كالجوع بنوعيه) والصراع بين الانسان واخيه الانسان ، الى درجة تدفعه الى اكله ـ وفي الختام بعدما يموت الجميع يولد طفل وتنطلق صرخته لتمحو العار ، بمولود جديد في الدار كما جاء في الملخص اما من حيث الشكل فقد كان هناك ضعف في الاداء بحيث لم نكن نتفاعل الا مع شخص واحد أو اثنين على الاكثر : وكان الاخراج والديكور والاضاءة وخيال الظل هذه كلها كانت مسائل اقوى من النص وبذل فيها جهد ملحوظ وبالاخص لدى الممثلين (مياسة) و (المطرب الملتحي) رغم ان هذا الاخير كان في بعض الاحيان يخونه صونه .

ورغم كل هذا الجهد الذي بذله الممثلون اداء واخراجا وديكورا، فان المسرحية فعلا كانت ارقاما بلا دلالة وكان من المفروض على المؤلف ان يبحث لها عن دلالة .

والمسرح الهاوي المفروض فيه ان يكون بديلا للمسرح الذي لا يخدم فكرة او هدفا ولا رسالة نوعية . والا فما هي مهمة المسرحية يا ترى ؟

ملحوظة : قدمت المسرحيات الاربع المذكورة في المهرجان الرابع للشباب العربي المنعقد بالرباط بين ٥ـ١٢ يوليو ١٩٧٩ (باستثناء المسرحية الاخيرة) .

الخضري خالد

رسالة تونس :

بانوراما الفرق المسرحية القارة في تونس

منذ ان اعد الفنان اسماعيل عاصم مسرحية « صدق الاخاء » ، في سنة ١٩٠٩ ، التي كانت اول محاولة مسرحية بالمفهوم الحديث ، شهدت الساحة التونسية ، محاولات متكررة لبعث فرق مسرحية توفر للفن الرابع اطرا ثابتة للنمو والنضج .

وخلال فترة الاستعمار الفرنسي المباشر كانت الجمعيات والفرق المسرحية التي تبعث في مختلف مدن تونس ، تحمل ابعادا سياسية ، لانها كانت موظفة سواء مباشرة ، او عن طريق تأكيد الشخصية من خلال اللغة والحوار ، في مقاومة المستعمر وثقافته المهيمنة .

ثم جاء تأسيس فرقة بلدية تونس ليعطي دفعا جديدا للمسرح في تونس ، ولا سيما في فترة ادارة الفنان علي بن عياد لهذه الفرقة ، اذ اتجهت الى تقديم اشهر كلاسيكيات المسرح العالمي للمتفرج العربي في تونس ، بملامح خصوصية في اواخر الستينات وطوال عقد السبعينات .

وقد تولدت هذه الاتجاهات في رحم فرق ومجموعات كالمركز المسرحي الجامعي وفرقة الكاف للتمثيل . ثم انتشرت في بداية السبعينات « الفرق المسرحية القارة » في معظم المدن الكبرى واستقطبت طاقات مسرحية هامة ، ما زالت تقدم الى اليوم عطاءات جيدة .

وسنحاول في هذه اللوحة التعريف بانتاج البعض البارزة في تونس التي تحاول خلق كتابة مسرحية اصيلة ومجددة .

الفرقة القارة للتمثيل « بالكاف »

تأسست سنة ١٩٦٧ ، وساهم في بعثها الفنان المنصف السويسي، انطلاقا من العناصر الجيدة التي كانت تضمها فرقة تسمى «السنابل».

وقدمت الفرقة اول انتاج لها في موسم ٦٧ ـ ١٩٦٨ ، وهو مسرحية « الهاني بود ربالة » التي اقتبسها المنصف السويسي عن مسرحية « جورج دونذان » لموليير وبعد ذلك قدمت الفرقة المسرحيات التالية :

- في سنة ٦٨ ـ ١٩٦٩ « راشومون » اقتبسها عبدالحليم البشلاوي عن الكاتب الياباني اكوتاغاوا .
- في سنة ١٩٦٩ « حوكي وحرائري » اقتبسها السويسي عن نص ل « غولدوني » .
- في ١٩٦٩ ايضا مسرحية « النساء في خطر » ، نص عزالدين السويسي ، اخراج توفيق عبدالهادي .
- في سنة ١٩٧٠ مسرحية « الزير سالم » تاليف الفريد فرج اخراج المنصف السويسي .
- في ١٩٧١ مسرحية « كل فول لاهي في نوارو » تأليف احمد الكشباطي ، اخراج عبدالله رواشد . المنصف السويسي ، ليفتتح بها مهرجان الحمامات ، الا انها منعت وعوضت بمسرحية اخرى افتتح بها المهرجان وهي « مهاجر بريسبان » نص جورج شحادة اخراج المنصف السويسي .
- ثم قدمت مسرحية « الخادمات » في موسم ٧١ ـ ٧٣ عن نص لجان جينيه اخرجه عبدالرزاق الزعزاع .
- ثم مسرحية « تحت الاسوار » التي ترجمها واخرجها حسن النكاع عن نص للكاتب الالماني تانكرت دورست
- في سنة ٧٢ ايضا قدمت الفرقة مسرحية « الزنج » ، نص عزالدين المدني واخراج السويسي .
- في موسم ٧٢ ـ ١٩٧٣ مسرحية « حال واحوال » تأليف احمد القديدي واخراج السويسي .
- ثم مسرحية « مواقف بدون كلام » وهي محاولة استكشافية قام بها الفنان فاضل الجعايبي .
- في سنة ٧٣ مسرحية « الحلاج » تأليف عزالدين المدني واخراج المنصف السويسي .
- ثم « الاخيار » تأليف التيجاني زليلة ومصطفى الفارسي ، واخراج المنصف السويسي .
- ثم « اليف لا شيء عليه » ، وهي مسرحية اعدها السويسي

عن نص لالفريد فرج .

- في سنة ١٩٧٤ مسرحية « ماكبث » لشكسبير ترجمها حسن الزمرلي واخرجها السويسي .
- ثم مسرحية «الفدية» ترجمة المنجي بن ابراهيم عن نص لادواردو ماني والاخراج جماعي .
- ثم مسرحية « الشبروش » عن جان ارتير فوكاس ، والترجمة والاخراج جماعيان .
- مسرحية « فويتساك » لغيورك بوشار ، اخراج المنصف الصايم والمنجي بن ابراهيم .
- في سنة ١٩٧٥ مسرحية « عطشان ياصبايا » تأليف سمير العيادي واخراج المنصف السويسي . ومن الملاحظ ان المنصف السويسي تخلى في سنة ١٩٧٥ عن ادارة فرقة الكاف ، وخلفه في هذا المنصب كمال العلاوي . وخلال فترة ادارة السويسي منعت بعض المسرحيات للفرقة هي :

١ ـ « السيد مليم » اقتبسها واخرجها فاضل الجعايبي عن نص لبيتر فايس .

٢ ـ « البيادق » تأليف مصطفى الفارسي والتيجاني زليلة .

٣ ـ « شيء يهبل او يوميات مجنون » اقتبسها عن غوغول واخرجها ومثل الشخصية الوحيدة فيها رؤوف بن يغلان .

٤ ـ « المزاودية » وهي مترجمة عن أرابال ، وقد اخرجها المنصف الصايم والمنجي بن ابراهيم .

٥ ـ « لوحة العجائب » مقتبسة عن جاك بريفار ، وقد اخرجها المنجي بن ابراهيم . وبدءا من سنة ١٩٧٦ تولى كمال العلاوي ادارة الفرقة حتى اليوم ، وقد انتجت خلال هذه الفترة المسرحيات التالية :

- « هذا فاوست اخر » سنة ٩٧٦ ، وهي كتابة جديدة لغوته قام بها سمير العيادي واخرجها العلاوي
- « الكترا الجديدة » اعاد كتابتها حسن حمادة .
- « ملا نهار ؟ » (أي يوم ؟) مقتبسة عن حكاية صينية وكتبها كل من عامر الماجدي وحمادي السعيدي وكمال العلاوي ، وقد منعت المسرحية بعد عرضها عشر مرات .
- « المحارب البربري » سنة ١٩٧٧ نص البشير القهواجي واخراج كمال العلاوي .
- « التهمة » مقتبسة عن نص لفرنسوا تسونديي ، ترجمة نورالدين الورغي واخراج الصادق
- « حي درابك » سنة ١٩٧٨ عن « عرض زواج » لتشيخوف اقتباس نورالدين الورغي والاخراج جماعي .
- « حديقة الحيوان » عن ادوارد البي ترجمة الشاذلي زعرة والمنصف العرفاوي واخراج الصادق الماجدي وكمال العلاوي .
- « سياسة الفضلات » سنة ١٩٧٩ ترجمة سامية احمد اسعد عن ارتير اداموف ، واخراج كمال العلاوي .
- « صدق الاخاء » اعادة كتابة لمسرحية من تأليف اسماعيل عاصم

فرقة « مسرح الجنوب » بقفصة

تأسست سنة ١٩٧٢ على يد محمد رجاء فرحات (مديرها) ومعه رؤوف بن عمر ومحمد ادريس والفاضل الجعايبي والفاضل الجزيري .

- كانت اول مسرحية للفرقة هي « جحا والشرق الحائر » تأليف رجاء فرحات واخراج الجعايبي .
- « سيرة محمد علي الحامي » (قائد نقابي) تأليف رجاء فرحات واخراج الجعايبي وذلك سنة ٧٣ ـ ١٩٧٤
- « سيرة محمد علي الحامي » (قائد نقابي) تأليف رجاء فرحات واخراج الجعايبي وذلك سنة ٧٣ ـ ١٩٧٤
- « البرني والعنزة » اقتباس رجاء فرحات عن الكاتب الايطالي روزانتي واخراج الجعايبي .
- « الجازية الهلالية » تأليف سمير العياسي واخراج جماعي ، افتتح بها مهرجان الحمامات سنة ١٩٧٥ .
- « علي بابا » مسرحية للاطفال الفها الجعايبي والجزيري وفرحات يامون في اواخر عام ١٩٧٥ .
- « حمة الجريدي » تأليف احمد عامر وعبدالقادر المقداد واخراج الاخير وعرضت في موسم ٧٦ ـ ١٩٧٧ .
- « فئران الداموس » تأليف احمد الهادي واخراج عبدالقادر المقداد في موسم ٧٧ ـ ١٩٧٨ .
- « صاحب الكلام » تأليف حسن حمادة واخراج عبدالقادر سنة ١٩٧٨ (منعت) .
- « الدنيا حكايات » تأليف محمد عطا ، واخراج المقداد .
- « عمار بالزور » تأليف احمد المختار الهادي .

شارك محمد ادريس لحمدة وجيزة في الفرقة وكان من المقرر ان يلعب دور جحا في مسرحية « جحا والشرق الحائر » الا انه سافر الى فرنسا . اما محمد رجاء فرحات فقد غادر الفرقة في سنة ١٩٧٥ ، وعوض بعبدالقادر المقداد . ومن ابرز العناصر التي شاركت في الفرقة جليلة بكارو رؤوف بن عمر وفرحات يامون والازهر المسعاوي وحمادي بن عثمان وسمير العيادي وعلي سعيدان ورشاد المناعي ومصطفى القضاعي وعبدالقادر الكك .

فرقة « المغرب العربي »

تأسست عام ١٩٧٤ ، وانتجت في سنة انطلاقها مسرحيتين هما :

- « فرفر » تأليف جماعي وتنسيق نورالدين بن عياد .
- « الكريطة » (اي العربة) تأليف الامين النهدي وكمال التواتي ، واخراج فاضل الجعايبي وفاضل الجزيري ، تمثيل الامين النهدي والمنجي العوني وحاتم بالاكحل وكمال التواتي .

في سنة ١٩٧٥ مسرحية « القافزون » تأليف واخراج كل من الامين النهدي والحبيب شبيل . ثم مسرحية « كذا وكذا » تأليف جماعي ، تنسيق نورالدين بن عياد واخراج النهدي ، وقد منعت بعد العرض الاول .

في موسم ٧٦ ـ ١٩٧٧ مسرحية « اولاد باب الله » تأليف الحبيب شبيل اخراج الامين النهدي ، ثم مسرحية « الناقوس » في عام ١٩٧٧ تأليف محمد الفريقي واخراج النهدي ، فمسرحية « اهل الهوى » سنة ١٩٧٨ تأليف احمد عزوز والطيب الحدري والامين النهدي واخراج الاخير ، وقد منعت هذه المسرحية اربع مرات وسمح بعرضها في سنة ١٩٧٩ بعد ان حذف منها بعض المشاهد .

في سنة ١٩٧٩ مسرحية « ريحة البلاد » وقد منعت .

في سنة ١٩٨٠ مسرحية « ع حيوط » تأليف جماعي ، اخراج

الامين النهدي وقد ساهم في فرقة المغرب العربي كل من المنجي العوني ومقداد السهيلي وجلول بكير وحميدة العبيدي وعربية بن عمر وتوفيق البحري ونصرالدين بن مختار .

الفرقة القارة للتمثيل بالقيروان

تأسست في اواخر سنة ١٩٧٣ ، وتوالى ادارتها عبدالله رواشد حتى سنة ١٩٧٦ ، وقد انتجت خلال تلك الفترة المسرحيات التالية :

- « خير الدين » تأليف وحيد الخضراوي واخراج عبدالله رواشد سنة ١٩٧٤ .
- « التدجيل والطمع » اقتباس عبدالله رواشد عن بنجونسن ، اخراج رؤوف بن يغلان
- « الباسبورت » (أي جواز السفر) ترجمها حسن النكاع اخراج عبدالله رواشد .
- « الخطاف » اعداد السيد العلاني واخراج عبدالله رواشد سنة ١٩٧٥ .
- « الحزارة والخسارة » اقتباس محمد الفاتح الكافي عن مسرحية « حلاق اشبيلية » لبومارشي اخراج عبدالله رواشد .
- « سحابة من جراد » الفكرة والاعداد لعبدالله رواشد وعبدالرحمان الكبوطي (١٩٧٦)
- « الحجاج بن يوسف » .
- « الكسوة » .
- « وكري وكري » سنة ١٩٧٨ وقد منعت .
- « البهلول بن راشد » تأليف السيد العلاني وعبدالرحيم الماجدي ، واخراج السيد العلاني ، وقد منعت ايضا (١٩٧٨)
- « دار الحدجات في الحد » اقتباس واخراج السيد العلاني عن ذلوفومير مرودجاك .
- « الاستاذ كمال » تأليف السيد العلاني وحسونة الصباحي عن فكرة لانطوان تشيكوف .

فرقة المسرح الجديد

تتكون هذه الفرقة الحرة (اي غير التابعة لوزارة الثقافة) من فنانين عملوا في الفرق القارة داخل تونس ، وساهم بعضهم في التجربة المسرحية العربية بالمهجر في باريس ، ثم تجمعوا في منتصف السبعينات لتكوين هذه الفرقة الجديدة . وابرز ما حققوا من انتاج هو الاعمال التالية :

- العرس – مسرحية سنة ١٩٧٦ .
- الورثة – مسرحية سنة ١٩٧٦ ايضا .
- التحقيق – مسرحية سنة ١٩٧٧ .
- العرس – فيلم – وهو تحويل لمسرحية سنة ١٩٧٦ الى الشاشة وتم انتاج هنا الفيلم في سنة ١٩٧٨ .
- غسالة النوادر – مسرحية سنة ١٩٨٠ .

ومن الملاحظ انه لا يوجد تقسيم للعمل بين اعضاء الفرقة فليس هناك مؤلف ومخرج وممثل حسب المفاهيم الكلاسيكية ، بل ان العمل يصاغ بصفة جماعية في كل المراحل . وتتركب هذه الفرقة من كل من محمد ادريس ، الفاضل الجعايبي ، جليلة بكار ، الحبيب المسروقي، الفاضل الجزيري .

رشيد خشـانة

رسالة باريس :

كلكامش على مسرح شايو في باريس

ضمن مهرجان الخريف الذي قدمت خلاله اعمال ادبية وفنية متنوعة ، يقدم المخرج الارجنتيني التقدمي فكتور غارسيا «كلكامش» على مسرح شايو في باريس منذ ١٩٧٩/١١/١٤ .

في الحقيقة ، ان عرض « كلكامش » في باريس له اكثر من دلالة ؛ وهو مظهر ثقافي ينقل الى الجمهور الغربي احد مظاهر تراث ما بين النهرين . ومن المعروف ان المخرج المعروف فكتور غارسيا قدم عروضا متنوعة لعدد من الكتاب المعاصرين امثال جينيه ، أرابال وغيرهما ؛ ففي سؤال للمخرج عن سبب اختياره لنص سومري مثل ملحمة كلكامش ؛ يجيب فكتور غارسيا :

« انت تعرف ، ان ازمة المسرح يلحظها الجميع في الغرب ، ونحن نحاول قبل كل شيء ان نبعث الحياة في المسرحيات الكلاسيكية. وفي المكانة الثانية ، كانت رغبة الجميع هي التعامل مع الموضوعات التي لا تتصل بالقديم او الحديث . والآن ، لدي انطباع بانه لا احد يريد التورط في مسرح البحث ... ان هذا الافتقار للنصوص الذي مازلنا نتحدث عنه منذ عشرين عاما يرتبط بهبوط الظاهرة المسرحية ذاتها . ينبغي ان لا نصنع كثيرا من الاوهام . فالجمهور الحالي يحب (موسيقى البوب) ، اما المسرح فيبدو له كوسيلة عتيقة في التعبير عن الثقافة . وبالرغم من ذلك ، فالعمل المسرحي يشكل بالنسبة لي عملا ضروريا ونبيلا . ومن الافضل ، ان نتحدث عن (التعبير الدرامي) كما نتحدث عن التعبير التصويري او الشعري اذ انني أبحث في آن واحد عن المتعة العقلية والاحاسيس الشخصية في التعبير المسرحي ».

*** ولكن لماذا كلكامش بعد كل هذا ؟**

« ان هذه الملحمة بالنسبة لبلاد ما بين النهرين ذات اهمية كبيرة بل واصبحت مقدسة والهية تقريبا ؛ بالرغم من ان كلكامش يمتلك سلطة مطلقة لكن حين يموت صديقه انكيدو وهو يلعن الحضارة ؛ يرحل كلكامش باحثا عن سر الخلود . فالثعبان يسرق منه النبات الشهير الذي يمنحه الخلود والبشرية تظل بعيدة عن الخلود الذي كان يحلم به كلكامش . كل شيء في الملحمة يعجبني : اسطورة الرجل الذي ينتصر على الوحوش في معارك ضارية ؛ ولكن ، في نهاية الامر ، يضطر للانحناء لارادة الالهة وتتضمن الملحمة كل خلفية التحليل النفسي رغم اني لا اريد ان اخضع الملحمة لهذا الجانب الاحادي فحسب . وما اثار اهتمامي هو امكانية خلق عرض مسرحي بحرية وجرأة . وأنني اتساءل هل هناك فكرة اكثر معاصرة من فكرة كلكامش ؟ والنبات المذهل لانقاذ الشعب من الموت والتعاسة ! هل هناك ثمة نص (وجودي)(*) كهذا النص ؟

*** لماذا اخترت اللغة العربية لاخراج العرض ؟**

« اخترت ان اعرض كلكامش مع ممثلين عراقيين ، ومصريين ، وجزائريين ومغاربة ولبنانيين حيث يتكلم كل واحد منهم بلهجة عربية مختلفة . في البداية ، كانت المسألة اشبه ما تكون بـ (برج بابل) لكني طلبت منهم ان يلعبوا ادوارهم بتلقائية ؛ وفي الحال بدأت (كلكامش) تأخذ استقلاليتها . وقد ظهر لي ان هذا الاحتمال كان صحيحا : فاللغة العربية هي لغة الحكايات تمثل وسيلة اتصال هائلة في اخراج قصة ملحمية مثل كلكامش حتى ولو انها غير مفهومة عند





غالبية الجمهور ... »

*** ماذا تمثل لك ملحمة كلكامش ؟**

« ان خلق كلكامش على المسرح كما اعمل بها منذ عشرة اعوام هي بالنسبة لي صرخة الحاضر وافق للحلم .. وازاء نص مكتوب ، نشعر دائما بمسؤولية اخلاقية . لذا اشعر بأني غير قادر على خلق اوبرا لانه ينبغي ان ادخل ضمن تركيب درامي اكثر تخصصا . كلكامش ، منذ اللحظة التي تحدثت لكم عنها ، لم اكن اعرف مطلقا ماذا يحل بهذه المغامرة ... انها بالنسبة لي احتفال .. عمل الحب الـذي لا صـلة له بالعرض (الجاهز المقولب) لمخرج يعرض مسرحيات عديدة في السنة الواحدة . انني اعتقد دائما بالمتعة المسرحية وكذلك الجمهور والممثلين . وانت تعرف بأني لا اعمل المسرح المحترف لكني اعمل المسرح حين يكون لدي شيء اريد قوله ... »

*** ماذا تفكر بالمسرح الفرنسي ؟**

« منذ وصولي الى باريس عام ١٩٦٠ لم اجد المسرح الفرنسي قد تغيركثيرا .. تبقى باريس بالنسبة لي رائعة . انني أضجر في كل مكان ولكن بشكل اقل في باريس . وارى ان الاهتمام يتزايد بالمسرح الامريكي ، لا اعتقد بان للفرنسيين شيئا يكسبونه من خلال تقليد المسرح الامريكي . ربما للاعمال التجارية ولكن ليس بالنسبة للمسرح او الموسيقى او السينما . هناك دائما عالمان متناقضان . فنظرة الفرنسيين للعالم الخارجي حالة ايجابية بلا شك ؛ ولكن على الاوربيين ان يجدوا اسلوبهم الخاص » .

من خلال هذه المقابلة ، يلقي فكتور غارسيا ضوءا على ظـروف اخراج المسرحية واهميتها كنص ملحمي يبقى معاصرا على مر العصور. في هذا الموسم ، ازداد الاهتمام بملحمة كلكامش في الوسط الثقافي الباريسي ؛ فالموسم حمل الى الجمهور كلكامش بثلاثة اشكال : مسرحيتين وكتـاب : والكتاب عبارة عن نص الملحمة مترجما الى الفرنسية ، وقام المترجم بتسجيل الملحمة على اسطوانتين في نص شعري . وفي الحقيقة ، ليس فكتور غارسيا اول من فكر باخراج الملحمة على المسرح ، فقد سبقته « فرقة الالياد » حيث قدمتها على خشبة مسرح المدينة الجامعية باللغة الفرنسية بأمكانيات زهيدة اعتمد فيها الاخراج على الممثلين والالقاء .. وفي الحقيقة ان اخراج فكتور غارسيا للملحمة وباللغة العربية وباستخدامه التكنيك المسرحي الحديث كان اكثر اثارة من اخراج فرقة (الالياد) . لقد عاد المخرج الارجنتيني المعروف فكتور غارسيا الى الحضور المسرحي بعد قطيعة دامت اربع سنوات . ولتقديم ملحمة كلكامش على مسرح (شـايو) الضخم وبالتكنيك المسرحي الحديث ؛ غير المخرج وضعية الخشبة في وسط الصالة ، ووزع المقاعد حولها ؛ فالمسرح يفتح من وسطه لكي يبتلع ثور السماء ؛ المتكون من عربة كبيرة .

*** لماذا قدم فكتور غارسيا الملحمة باللغة العربية ؟**

في الحقيقة ؛ اللغة في المسرحية كانت مادة موسيقية وكايقـاع صوتي في عملية الاخراج . وقد نجح المخرج في ذلك الى ابعد الحدود، فالجمهور الذي يتكون معظمه من الفرنسيين لم يضجر من النص ، بل ظل مشدودا الى قوة الاخراج والاجساد شبه العارية للممثلين الذين عبروا بالايماءات والحوار عن روح الملحمة . اضافة الى موسيقى اللغة ، اضاف المخرج مؤثرات صوتية تنقلنا الى اجواء الملحمة ، من اصوات بعض الحيوانات المتوحشة الى اصوات مبهمة اخرى . وقد ابدع المخرج في المشهد الاول الذي يكشف عن كرة ارضية مصغرة على المسرح حالما تفتح لكي ينطلق منها الانسان . ولم يستخدم المخرج ديكورا كلاسيكيا لاستحضار جو الملحمة وربما بدت المسرحية غريبة نوعا ما للمشاهد العربي ، وذلك من خـلال حركات بعض الملثين بواسطة عتلات حديدية ولـكن فكتور غارسيا استطاع ان يخاطب جمهورا يختلف في مكوناته وخلفياته عن جمهور عربي على سبيل المثال ولابد من ان صعوبات كثيرة اعترت طريق تقديم الملحمة على خشبة المسرح . ومهما يكن من امر فان غارسيا اعطى المسرحية بعدا مثاليا واسطوريا وبالرغم من ان غارسيا حطم بعض الشيء العلاقات بين شخصيات الملحمة الا انه اعطاها بعـدا جديدا وأثبت لنا غارسيا كمشاهدين بأن الخلود لا يمكن ان يوجد دون الحب . وفي النهاية ، ان تقديم كلكامش على مسرح (شايو) الوطني من قبل مخرج تقدمي ومحب لقضية العرب اعطت دلالة ايجابية في التعامل مع تراثنا وتقديمه الى جمهور يجهله جزئيا أو كليا .

شاكر نودي

اضواء على المسرحية الفلسطينية ـ الزيارة ـ لقاء مع مخرجها حسن عويتي

مسرحية الزيارة التي اشتركت بها فلسطين في مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية .. المسرحية مأخوذة عن رواية يوسف العقيد ـ يحدث في مصر الان ـ واعدها للمسرح الشاعر والمسرحي ممدوح عدوان تتحدث الرواية عن زيارة نيكسون للقاهرة في اعقاب حرب ١٩٧٣ .. تسبق الزيارة الهدايا التي يتبرع بها الرئيس الامريكي حيث توزع على بعض القرى في احدى هذه القرى وبسبب صفر حجم المساعدة التي لا تكفي لكل الناس .. يجري الاتفاق بين رئيس مجلس القرية والطبيب على توزيع المعونة على الحوامل فقط .. هذا الاتفاق يهدف الى ان يستفيد الطبيب من خلال اشرافه على التوزيع بالاضافة الى رئيس مجلس القرية .

في احدى العائلات الفقيرة في القرية والتي لديها عدد كبير من الاطفال ..ويعمل رب الاسرة ـ حمالا ـ يضطر الاب الى اصطناع حيلة يحاول بها اظهار زوجته بانها حامل .. فتصطنع حملا كاذبا بهدف اخذ معونة .. تكتشف الحيلة .. ويرسل العامل الى نقطة البوليس لتأديبه .. يموت العامل هناك نتيجة الضرب . يقع المسؤولون في حيرة من امرهم ..

يتم الاتفاق بين الاطراف ـ الدكتور ، ضابط البوليس ورئيس مجلس القرية . على انكار وجود هذا الشخص .. ويقومون بكافة الاجراءات اللازمة كمسح اسمه من دفاتر دائرة النفوس .. واعدام جميع الوثائق التي تثبت وجوده تسعى امرأته لمعرفة مصير زوجها .. وتذهب الى كافة المسؤولين .. وتصبح هي المتهمة .. لانها تبحث عن شخص غير موجود اصلا !!!

والتقينا مع مخرج المسرحية الاستاذ حسن عويتي ليحدثنا عن المسرحية والفرقة والظروف المحيطة بالعمل. وانطباعاته عن المهرجان .

*** ما الذي ادخل على النص الاصلي من تعديلات ؟**

الاضافة الاولى : الشخص الذي يجري حوله الحدث الرئيسي ـ العامل الحمال ـ اصبح بعد التعديل فلسطينيا .. اما الاضافة الثانية فهي ما يطلب من هذا الشخص لتمثيل الفلسطينيين في استقبال الرئيس نيكسون .

اما الاضافة الثالثة : فهي توضح ان زيارة الرئيس الامريكي كانت الصفحة الاولى التي سطرت بعد حرب تشرين على المستوى السياسي ، والرامية الى فتح حوار مع امريكا لتسوية سلمية على حساب قضية الشعب الفلسطيني والعربي .. وان هذه السياسة انعكست على المصريين والفلسطينيين ، فلم يقدم لهم شيئا ـ وهم الحل الامريكي ـ .

*** التسهيلات المقدمة لاخراج النص ؟**

عادة وكما في هذه المسرحية ايضا يتم التنسيق بين دائرة الاعلام الموحد ووزارة الثقافة والمشتركين بالعمل لتقديمه ..

واضيف ان هذه المسرحية محاولة لشرح الواقع العربي والفلسطيني بشكل فني غير خاضع للسياسة اليومية المتقلبة .

*** ماذا عن ممثلي المسرحية ؟**

المسرحية من بطولة عبدالرحمن ابو القاصل ، زيناتي قدسية ، فيلدا سمور ، زهير حسن ، سلوم حداد ووليد عكاوي ـ

عدد من هؤلاء الممثلين اعضاء في المسرح الوطني الفلسطيني .. اما الاخرون فهم هواة .

*** اعمالك سواء في المسرح الفلسطيني وغيره من المسارح ؟**

اخرجت للمسرح الوطني الفلسطيني مسرحية واحدة هي مسرحية ـ الرجل الذي لم يحارب ـ من تأليف ممدوح عدوان ، وقدمت في مهرجان دمشق للفنون المسرحية عام ١٩٧٢ .

وفي المسرح القومي قدمت ـ اضبطوا الساعات ـ لمحمود دياب ، وساهمت في المسرح الجامعي في مسرحية ـ هوبلا نحن نحيا ـ لارنست تولا من المدرسة التعبيرية . ثم مسرحية ـ في انتظار ليفتي ـ .

*** ماذا عن الفرقة المسرحية الفلسطينية ؟**

الفرقة في الاساس ناد في دمشق تحول عام ١٩٦٩ الى فرقة مسرحية ، في عام ١٩٧٢ صار اسمها فرقة المسرح الوطني الفلسطيني وهي تابعة لدائرة الاعلام الموحد ..

واعتقد ان كافة الظروف لا تساعد على تكوين فرقة مسرحية فلسطينية مستقلة .

*** انطباعاتك عن مسرحيات المهرجان ؟**

قدم العراقيون عرضين يظهر فيهما بوضوح جهد تقني متقدم .. والا ان النصين بصيغتيهما المعدة يعانيان من ثغرات كبيرة .

فجلجامش ـ مثلا لم تكن واضحة فيها المقولة الفكرية او الفنية .. فنحن عندما نتعامل مع مادة تراثية نقرأ هذه المادة قراءة عصرية لكي نقدم مجموعة من الافكار التي تساعد على توضيح وضع اجتماعي او سياسي او اقتصادي ، ولا يكفي ان نقدم الاسطورة بالصورة التي كتبت فيها قبل

الاف السنين كما ان العرض لم يستطع خلق جو الاسطورة ..

العرض الثاني للعراق – **الشهداء ينهضون** – اعجب بالعرض فنيا ولكن رداءة النص والاطالة المباشرة أساءت كثيرا للعرض –

هناك مسألة هامة .. وهي ان الممثلين ، فيما يتعلق بالالقاء ، لم يستطيعوا ان يظهروا منهجا واحدا في الالقاء .. فهناك من يلقي بطريقة عراقية وهناك من يلقي على الطريقة المصرية .. و ..

المسرحية الاردنية – حفلة على الخازوق –

العرض ينطلق تقسيمه من خلال الواقع الذي يعيشه المسرح الاردني والجهود المبذولة في هذا العرض ، قدمت الفرقة الاردنية عرضا جيدا فنيا وفكريا في حدود هذه المعطيات الموجودة .

حديقة الحيوان المسرحية السورية :

مسرحية مترجمة .. تحفظي على العرض يبدأ من هنا .. فمهمة المهرجان ليست تقديم ممثلين ومخرجين فقط .. بل تقديم نصوص ايضا كمحاولة لتطوير الادب المسرحي العربي لانه بدون نص وبدون ادب لا يمكن ان يكون هناك مسرح .

هذا هو تحفظي على العرض .. العرض جيد وواضح فيه توصيل الفكرة من قبل المخرج من خلال عمله مع الممثلين ومن خلال تصور مفتاح العرض ككل ..

كان لي مأخذ على العرض وهو انني كنت احس ان النص كان دائما يبرز على العرض .. فمتانة النص وجودته كانت بتصوري متجاوزة لقدر الممثلين .

المسرحية تبقى جهودا خاصة نحييها ونحي الجهد المبذول في العرض ..

ابراهيم علي نصرالله

لقاء مع رئيس قسم المسرح التونسي

« **للمسرح التونسي** مكانة خاصة في العالم العربي جسدها عبر عمره **الطويل واعماله التي قدمها** » .

وقد التقينا مع رئيس مصلحة المسرح التونسي السيد المنصف شرف الدين وهو بالاضافة الى عمله هذا مؤلفا مسرحيا ومترجما ومقتبسا وقد نشر العديد من مقالاته النقدية حول المسرح وقد صدر الجزء الاول من كتابه « تاريخ المسرح التونسي » الذي يتناول فيه قضايا المسرح التونسي منذ عام ١٩٠٨ وحتى نهاية الحرب العالمية الاولى .. وهو الان بصدد انجاز الجزأين الاخرين من هذا الكتاب.

* **نبذة عن تاريخ المسرح التونسي ؟**

– عمر المسرح التونسي الان هو ٧٠ عاما اذ صعد التونسيون على خشبة المسرح لاول مرة في عام ١٩٠٩ .. وكانت مجموعة من الشباب التونسي قبل ذلك بقليل قد فكرت في العمل المسرحي واسست فرقة مسرحية اسمتها « النجمة » وقد شرعت الفرقة في التمارين على مسرحية عطيل لكن الفرقة لم تبرز للوجود لعدة اسباب ، منها :

١ – ان السلطات الفرنسية انذاك لم ترخص لها للعمل المسرحي

٢ – عدم وجود العنصر النسائي .

٣ – ثم ان المسؤولين عن الفرقة كانوا يجهلون كل شيء عن الاخراج المسرحي ، لذا فهم لم يتمكنوا من الانتقال من النص الى خشبة المسرح .

وفي هذه الاثناء زارت تونس فرقة مصرية يرأسها سوري هو سليمان قرداحي ، وقدمت عروضا كثيرة في العديد من المدن

التونسية ، ولاقت نجاحا منقطع النظير .

فقد كان بعض التونسيين يسافرون من مدينة الى اخرى لحضور عروضها .. لكن المنية عاجلت سليمان قرداحي ومات عام ١٩٠٩ بعد مرض قصير .

عاد بعض افراد فرقته الى مصر وبقي البعض الاخر ، فعرض عليهم التونسيون الذين اسسوا فرقة النجمة تأسيس فرقة مشتركة اسموها الجوقة التونسية – المصرية وقدمت هذه الفرقة باكورة اعمالها وكانت مسرحية – صدق الاخاء – تأليف اسماعيل عاصم .

" تأسست بعد ذلك عدة فرق قبل الاستقلال وكانت تلاقي صعوبات كبيرة الا ان الاستعمار كان يضايقها .. فقد كان يدرك ان المسرح يمكن ان يلعب دورا في توعية الجماهير ، وكانت المسرحيات التي تقدم معظمها وطنية ، تنوه بمكانة العرب وقد لعبت هذه المسرحيات دورا في توعية المواطن ضد الاستعمار الفرنسي .

*** بعد الاستقلال ؟**

– هناك عدة عوامل ساعدت على تطوير المسرح . العامل الاول هو انشاء وزارة للشؤون الثقافية في عام ١٩٦١ والتي بدأت تعنى بالمسرح ، اما العامل الثاني فهو مواصلة رعاية المسرح على كافة المستويات .

وقد وضعت الحلول اللازمة للقضاء على مشكلات المسرح والتي تجسدت في ، عدم اقبال الفتيات على المسرح ووجود عدد كبير من الاميين الذين يعملون بالمسرح ولمعالجة هذا الوضع اقر تكوين فرقة مسرحية في كل مدرسة ثانوية ، وبذلك يكون فيها بعض الحل لمشكلة العنصر النسائي في المسرح .. ثم جلب عناصر مثقفة الى المسرح .. وهذا نجح لان عددا كبيرا من هؤلاء الشباب الذين قاموا بادوار في نطاق المسرح المدرسي قرروا فيما بعد ان يكرسوا حياتهم لخدمة المسرح .

*** النشاطات المسرحية ؟**

تجربة المسرح التونسي هامه وفي كل سنة تقام مسابقات مسرحية مدرسية في المحافظات لاختيار احسن الفرق ثم في النطاق العام على مستوى الدولة في كل عام .

ففي هذا العام شاركت ٧٠ فرقة في المسابقات واختير منها ٢٣ فرقة للباراة ..

وتقوم وزارة الشؤون الثقافية بمنح الفرق الناجحة جوائز. كما توفد احسن العناصر الى الخارج ليحضروا بعض المهرجانات المسرحية العالمية كما تهديهم ايضا جوائز تشجيعية .

وهناك ثماني فرق محترفة منها فرقة مدينة تونس التي شاركت في المهرجان السابع في دمشق .

والمسرحيات التي تقدمها هذه الفرق متنوعة فهناك مسرحيات عالمية ومسرحيات مقتبسة ثم هناك مسرحيات مؤلفة لمجموعة من المؤلفين التونسيين ومنهم عزالدين المدني الذي الف عدة مسرحيات منها (ثورة صاحب الحمار) ثم (ثورة الزنج) ومسرحية « رسالة الغفران » ثم « الحلاج » . وهناك من الف مسرحيات في مواضيع معاصرة منها « خيام في الافق » تتناول قضية فلسطين ، ثم الحريات العامة وحرية الانسان .

*** وماذا عن دعم المسرح ؟**

– تشجع الفرق المسرحية بمنح مالية سنوية وتوفر لهذه الفرق اجهزة للانارة والصوت وما الى ذلك ، كما توفر لها وسائل النقل لتتمكن من عرض مسرحياتها في كامل انحاء تونس .. بالاضافة الى تخصيص اسبوع المسرح التونسي .

وهناك مدارس للفنون المسرحية منها مركز للفن المسرحي ومعهد للموسيقى والفنون الشعبية وقد حدث في تونس معهد لتكوين المنشطين الثقافيين بجميع اصنافهم .

*** والاتجاه في المسرح التونسي ؟**

– هناك تونسيون اكتسبوا خبرتهم المسرحية في بلدان مختلفة كفرنسا وانجلترا والمانيا وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا فاصبحوا ينتمون الى مدارس متعددة .

ونحن لا نحبذ مدرسة دون اخرى ولا نفرض على رجال المسرح مدرسة معينة ، وكل ما نشترطه هو ان يقدموا مسرحا بمستوى مرضي بعيد عن الاسفاف وعن الوسائل السهلة التي تهدف الى استجداء تصفيق الجمهور ، ونحن ضد المتاجرة بالمسرح لان هناك بعض الناس يتعاملون مع المسرح لا حبا فيه بل لغايات اخرى .

*** ما مدى اللجوء الى المسرحيات الاجنبية ؟**

– ما زال رجال المسرح في تونس يتجهون الى النصوص الاجنبية المترجمة منها أو المقتبسة ، لكن لدينا عددا من المؤلفين التونسيين الذين اعطوا للمسرح التونسي الكثير من المسرحيات القيمة اذكر منهم الحبيب بو الاعراس الذي الف مسرحيتين هما « مراد الثالث » و « عهد البراق » ، ثم عزالدين المدني الذي الف « ثورة صاحب الحمار » و « ثورة الزنج » و « الحلاج » ... واحمد القديدي الذي الف مسرحية « عندما نرجم التمثال » و « احلام قرطاج » ، ومصطفى الفارسي والتيجاني زليلة وهما يؤلفان سوية اما عندما يؤلفان كل « على حدة » فانهما لا ينجحان . وقد قدما « الطوفان » ثم « الاخيار » ثم السنابل .

وهناك شيء جدير بالملاحظة فكثيرا ما يلجأ المسرح التونسي الى التأليف الجماعي .

*** الشعارات في المسرح ؟**

– في تونس بعض الفرق التي تلجأ الى اسلوب الشعارات لكننا لا نعتبره مسرحا .. لانه بعيد كل البعد عن المسرح السياسي ، والاولى الذين يقدمون مثل هذا النوع من المسرح ان يؤسسوا احزابا سياسية أو صحفا ، وان يتركوا المسرح لرجاله الذين يعرفون فنيات المسرح والشروط التي يجب ان تتوفر في المسرحية لتكون ناجحة ويكتب لها البقاء .

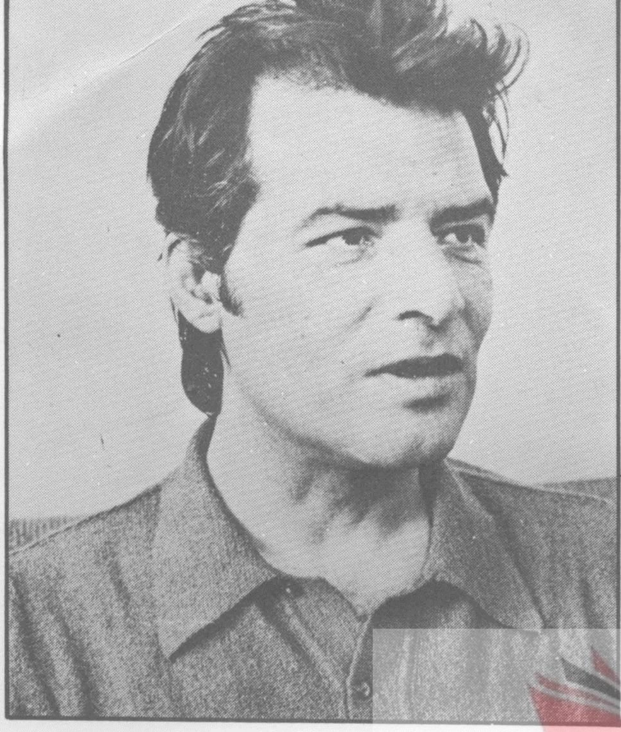
والدليل على ان هؤلاء قد ضلوا السبيل والهدف هو ان الكتاب العالميين عندما ارادوا ان يطرقوا مواضيع سياسية الفوا تحفا فنية ، واخص بالذكر منهم ارستوفان الذي الف مسرحية « السلم » وهي نفس المسرحية التي قدمها المسرح القومي الشعبي الفرنسي عندما اراد ان يشهر بحرب فيتنام .

ابراهيم علي نصرالله

حوار قصير

مع نجيب سرور عن المسرح الشعري

اجرى الحوار : صاحب خليل ابراهيم



عرفتُ الشاعر والمسرحي نجيب سرور اول ماعرفته عن طريق المقالات التي كان ينشرها ، ثم التقيت به في حزيران من عام ١٩٧٦ ببغداد ، وكانت لنا جلسات متعددة ولقاءات متكررة ، وقد أجريت معه حوارا عن الشعر والمسرح آنذاك فكانت الكلمات تسيل من شفاهه بحرقة .. محملة بشحنات عميقة من الالم الموجع ، حيث نحس بمرارة جوها النفسي المتأزم في اعماق الشاعر .. ذلك كله نابع من الوضع الفكري والثقافي والسياسي والاجتماعي المتأزم في مصر كما قال المرحوم سرور في ظل سياسة حاكم مصر .

— المعروف كتبتم الشعر واصدرتم بعض الدواوين في بداية حياتكم الشعرية كيف تحولتم الى المسرح الشعري ؟ والمسرح عموما ؟

— لابد ان امهد قليلا قبل الاجابة عن سؤالكم .. كنت بطبيعتي مسرحيا ، وان كنت قد اصدرت بعض الدواوين الشعرية . فانا قد درست المسرح في الاتحاد السوفيتي ستة اعوام ، ومارست الاخراج لاربعة اعوام في مصر ، ومثلت وألفت ، وبعد ان أصدرت ديوان « لزوم مايلزم »(٣) اتجهت الى المسرح الشعري وكتبت المسرحيات التالية :

١ — ثلاثية ياسين وبهية

٢ — آه ياليل ياقمر

٣ — قولو لعين الشمس

٤ — (لمين أجيب ناس)

٤ — ملك الشحاذين

ولذلك ترون ان المسرح اخذ كل شعري .. اخذني من القصيدة .. علما بأن شعري المبكر كان يتضمن دائما عناصر درامية ، وبطبيعتي كرجل مسرح ، ومخرج ، وممثل ، ومدرس في المعهد العالي للمسرحية التابع الى اكاديمية الفنون ، وبتكويني الداخلي اتجهت الى المسرح ، واتجهت اليه عن ايماني بتفاهة القصيدة الغنائية ، وايمان قوي بأن المسرح هو قلعة الفنون ، وهو المحك الحقيقي لاي شاعر ، ثم هو المنبر الذي استطيع من خلاله ان اقول كلمتي للجماهير الواسعة ، وهو الوسيلة لتجنيد وحشد الجماهير لايقاظ المشاعر الوطنية والقومية .

*** اراكم قد استبعدتم القصيدة الغنائية من دائرة اهتمامكم وفضلتم القصيدة الدرامية ، وشعركم لا يخلو من قصائد غنائية بم تعللون ذلك ؟**

ليس صدفة ان (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) قد ابعد الشعر الغنائي من دائرة الشعر الارسطية ، وقد وضعه في باب الموسيقى ، ولان القصيدة كوعاء تعتبر محذودة ، وتظل القصيدة الغنائية محدودة الامكانات ، امكانات الاستيعاب ، وهي بالمقارنة مع المسرحية او القصيدة الدرامية لا تساوي شيئا وان كنت اكتبها احيانا حين يكون الموضوع محددا ..

*** اننا غالبا ما نجد الدواوين الشعرية الكثيرة خالية من العنصر الدرامي بم تفسرون ذلك ؟**

ليس صدفة ايضا ان نجد دواوين شعرية بهذه الكثرة في وطننا العربي ، بينما المسرحية الشعرية بهذه الندرة المؤسفة .

ان المسرحية تحتاج الى طاقة شعرية ضخمة ، وكبار الشعراء دائما كانوا مسرحيين كبار ، والذين لم يكتبوا مسرحيات فهم كانوا اقرب الى البناء الدرامي في بنيتهم الشعرية ، حقا ان الشكل المسرحي اصعب الاشكال الفنية واعقدها اطلاقا ، ولكن يجب ان نتحدى هذه الصعوبة وهذا التعقيد .

ان الشعر ابو المسرح ، والمسرح ابو الفنون جميعا ، ومن خلال المسرح الشعري نستطيع ان نقول الكثير ، وأن نفعل الكثير ، ونغير الكثير من انفسنا وواقعنا ، ويومنا وغدنا .

ومع الاسف هناك الكثير من الشعراء اكتفوا بالقصيدة خوفا من دخول قلعة المسرح ، او احساسا بالعجز عن ادراك خصائص فن المسرح ، ومعنى هذا اننا محتاجون الى تربية مسرحية .. وربما يكون الاكتفاء بالقصيدة ايضا لعدم الصبر الكافي الذي تحتاجه المسرحية الشعرية .

واستطيع ان اقول ان المسرح هو العلاقة الحية بين الشاعر والجمهور ، والتفاعل المباشر دون وسيط .